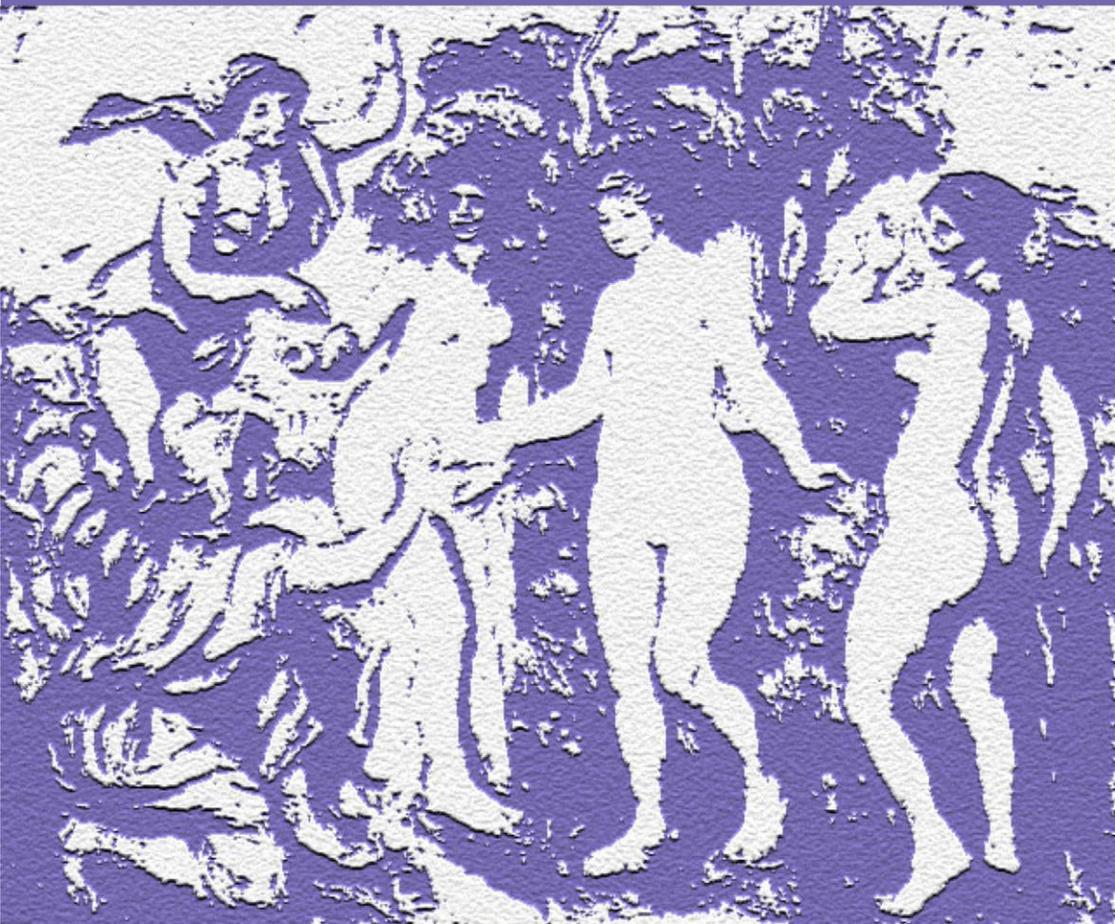


# Imaginários literários e culturais

*Organizadores:*  
*Carlos Magno Gomes*  
*Ana Maria Leal Cardoso*  
*Christina Ramalho*  
*Fabio Mario da Silva*



Criação Editora

**GEIC**  
Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura

## **CRIAÇÃO EDITORA**

### **CONSELHO EDITORIAL**

Fábio Alves dos Santos

Luiz Carlos da Silveira Fontes

José Eduardo Franco

Luiz Eduardo Oliveira

Jorge Carvalho do Nascimento

José Afonso do Nascimento

José Rodorval Ramalho

Justino Alves Lima

Martin Hadsell do Nascimento

Rita de Cácia Santos Souza

*Organizadores:*  
*Carlos Magno Gomes*  
*Ana Maria Leal Cardoso*  
*Christina Ramalho*  
*Fabio Mario da Silva*

## ***Imaginários literários e culturais***



Criação Editora

ARACAJU | 2016

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome da autora, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.619/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

978-85-8413-108-2

Editoração Eletrônica  
Adilma Menezes

Imaginários literários e culturais. Carlos Magno Gomes. et al.  
(org). – Aracaju: Criação, 2016.

708 p. il, 21 cm

ISBN 978-85-8413-108-2

1. Língua Portuguesa 2. Literatura 3. Ensino-Educação.  
4. Multimodalidade e hipertextos

I. Título II. Carlos Magno Gomes II. Ana Maria Leal Cardoso. III. Christina Ramalho. IV. Fabio Mario da Silva (orgs.) V. Assunto

CDU 371.214:821

Catálogo Claudia Stocker – CRB5-1202

## APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC/UFS/CNPq) apresenta a obra *Imaginários literários e culturais*, que reúne artigos com resultados de pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação em Letras e áreas afins. Este volume dá destaque aos estudos do imaginário e de gênero com um recorte para as diferentes formas de violência. As investigações partem do imaginário épico, passa pelas diferentes formas de sexualidade e erotismo, problematizando as formas de representação da sexualidade e das questões de gênero. Com tal desafio, os trabalhos reunidos aqui nos convidam a uma reflexão acerca de como a violência se confunde com os discursos que dão sustentação às relações de poder: seja no espaço doméstico, seja nas organizações públicas.

Especificamente, a relação entre literatura e violência é explorada por diferentes correntes teóricas de forma interdisciplinar, na tentativa de investigar tanto suas faces mais sombrias e criminosas, quanto as sutilezas dos rituais que expõem seres mais frágeis a torturas psicológicas ou físicas. Com essa preocupação, algumas pesquisas trazem as marcas das violências sexual e de gênero contra mulheres e gays, sem deixar de lado as formas de violência racial e de exclusão social. Por exemplo, alguns textos passeiam por cenas de impacto como o sacrifício de Romeu e Julieta; as imagens de resistência do teatro baiano no contexto da Ditadura Militar; e as cenas de violência sexual nas narrativas homoeróticas, entre tantas outras.

Quanto aos estudos de gênero, o corpo feminino ganha destaque nas representações das escritoras brasileiras. Alguns trabalhos dão relevo à identidade afro-brasileira e à luta pelo espaço da mulher excluída e explorada pelo sistema patriarcal. Entre os destaques das vozes femininas, há pesquisas sobre a narrativa de autoria indígena e de catadoras de papel como Carolina e Estamira. Em meio a tantos sujeitos silenciados, ressaltamos a importância desses estudos para darmos espaço às identidades da diferença e a inclusão da alteridade em nossas pesquisas acadêmicas.

De forma geral, os textos reunidos neste volume, abordam as sutilezas do erotismo sem deixar de lado as faces da violência. Tais imaginários são

provocadores e estão atrelados ao universo da sexualidade e da luta pela igualdade de gênero. Nesse sentido, esses trabalhos propõem reflexões sobre as relações entre as diferentes formas de violência simbólica ou física que foram incorporadas por diferentes sociedades ocidentais. Antes de passarmos para a descrição de cada capítulo, deixamos registrada a relevância dos estudos sobre as tensões que as representações afro-brasileiras nos impõem, pois trazem os lastros das diferentes formas de desigualdades de gênero, de raça e de classe, como nos sugerem as obras de Conceição Evaristo, escritora afro-brasileira que ganha destaque nos capítulos sobre essa temática.

Didaticamente, este volume está dividido em partes para que o leitor possa acompanhar as diferentes formas de abordagem das temáticas centrais: erotismo, violência, sexualidade e estudos de gênero. Para cada parte, apresentamos os capítulos a seguir.

### **Parte I – Imaginários eróticos e violentos**

Esta parte é aberta pelo imaginário da violência e seguida por abordagens homoeróticas e sexuais, sendo concluída com abordagens sobre a violência em narrativas literárias e cinematográficas. Em *EPISTEME E VIOLÊNCIA: A LÓGICA DA SEMELHANÇA NA LITERATURA BRASILEIRA*, Jorge Augusto de Jesus Silva apresenta uma visão panorâmica sobre a lógica da semelhança, que, epistemologicamente, atravessou a literatura e a história nacional do Romantismo ao século XX, interditando a diferença colonial. Nas trilhas das narrativas homoeróticas, em *ANATOMIA DO MAL: DESEJO ASSASSINO*, Manoel Messias Rodrigues Santos analisa como a violência homofóbica se constrói nos romances *A última canção de Bernardo Blues*, de Waldir Leite, e *Cão danado solto na noite*, de Ricardo Thomé.

Nesse mesmo rumo temático, em *“MARIDO DE BICHA”: PERFORMANCES DE GÊNERO & OUTRAS TROCAS*, Dorinaldo dos Santos Nascimento investiga as performances de gênero de personagens masculinos que intercambiam favorecimentos e/ou vantagens financeiras por sexo configurando novos arranjos relacionais na obra *Os solteirões*, de Gasparino Damata. Ainda dentro desse tema, em *DESEJO E VIOLÊNCIA NA LITERATURA HOMOERÓTICA*, José Ailson Lemos de Souza tece considerações sobre a intertextualidade entre

homoerotismo e homofobia nas obras *Maurice*, de E. M. Forster e *What Belongs to You*, de Garth Greenwell.

Dentro das abordagens comparadas, em *CLUBE DA LUTA: IRONIA & DISTOPIA*, Felipe Benício de Lima investiga os operadores de ironia presentes no romance *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk, e no filme homônimo dirigido por David Fincher, levando em conta a ironia no escopo maior da distopia. Depois, abordando o tema do sacrifício, em *ROMEU E JULIETA COMO BODES EXPIATÓRIOS*, Ivanildo Araújo Nunes analisa a violência sacralizada a partir da morte dos dois amantes do clássico dramático.

Na sequência, em *BATAILLE E AS INTERDIÇÕES: SEM LIMITES*, Ivânia Nunes Machado Rocha traz análises de extrapolações de interditos nas obras de Georges Bataille, observando a cultura como uma construção histórica e social. A continuidade da abordagem da obra desse pensador francês, em *CRIMES E MONSTRUOSIDADES NO LIVRO HISTÓRIA DO OLHO*, Eliane Bispo de Almeida Souza investiga cenas de crimes e monstrosidades na obra de George Bataille, destacando obsessões sexuais surreais assim tidas por contrariarem os padrões da realidade.

## **Parte II – Imaginários femininos e feministas**

Nesta parte, os artigos dão destaque para os estudos de gênero e a construção do pensamento feminista de questionamento do imaginário da desigualdade entre homens e mulheres. Os textos iniciais exploram o tema da violência, mas agora contra as mulheres. Inicialmente, em *A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E OS ANIMAIS EM MARINA COLASANTI*, Edilane Ferreira da Silva analisa a representação da violência contra a mulher e os animais nos contos de fada de Marina Colasanti, utilizando a ecocrítica feminista como viés interpretativo e metodológico. Depois, em *VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES EM NARRATIVAS AFRO-FEMININAS*, Marluce Freitas de Santana traz um estudo comparativo das obras *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, a partir da crítica feminista e das questões afro-brasileiras. Logo em seguida, em *VOZES DA POESIA AFROFEMININA*, Janice Souza Cerqueira analisa poemas da produção literária afrofeminina, ligados às vivências da mulher negra na realidade histórico-cultural do Brasil.

Na sequência, em *CANÇÃO DE PROTESTO FEMINISTA E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES*, Juliana Aparecida dos Santos Miranda e Carla Patrícia Santana apresentam uma reflexão sobre as bandas de protestos feministas que questionam formas de violência contra as mulheres, como os assédios e estupros. Depois, em *ESCRITA DE SI E DESCOLONIZAÇÃO LITERÁRIA*, Erika Nunes de Jesus apresenta um estudo sobre textos autobiográficos e memorialistas vinculado às questões de gênero como instrumento de descolonização do discurso literário.

Na continuidade dos estudos de gênero, em *TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL NO ROMANCE CAPITÃO DE ARMADA*, Antônio Marcos dos Santos Trindade estuda o texto recolhido por Jackson da Silva Lima da narradora tradicional D. Caçula, levando em conta a discussão sobre o *viricentrismo* e o *scriptocentrismo* presentes na tradição literária ocidental. No capítulo seguinte, em *O CASO ALICE – UMA LEITURA ATRAVÉS DO ESPELHO*, Ulisses Macêdo Júnior traz um estudo sobre a obra *O caso Alice*, de Sônia Coutinho, a partir da ótica de um dos enigmas que regem a narrativa: a imagem/metáfora do espelho como elemento simbólico.

A seguir, em *MEMÓRIAS DE ZÉLIA GATTAI: O LIRISMO E A RESISTÊNCIA DO LEMBRAR*, Arlinda Santana Santos apresenta um estudo sobre o lugar de resistência subjetiva feminina de Zélia Gattai, identificado na sua escrita memorialística. Na sequência dos estudos de gênero, em *MULHERES EM FOCO: AS TRÊS MARIAS E AS MENINAS*, Claudia Souza Santos Santana e Patrícia Costa de Santana destacam pontos análogos e dicotômicos das Marias no romance *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, e *d'As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, enfatizando o papel da memória nas narrativas.

Os dois capítulos seguintes abrem espaço para narrativas marginalizadas. Em *NARRATIVAS INDÍGENAS: UMA LITERATURA DO RECONHECIMENTO*, Thiane Pinheiro Costa analisa as textualidades produzidas pelos povos Kiriri, Pataxó e Tupinambá, etnias localizadas geopoliticamente nas regiões Norte ao Extremo Sul da Bahia. Tais escrituras, como heranças das memórias dos antepassados, configuram-se como parte do processo de reconhecimento simbólico e material dessas comunidades. Logo depois, em *A PALAVRA-IMAGEM COMO RESISTÊNCIA EM ESTAMIRA*, Cristina Araripe Fernandes reflete sobre o discurso marginalizado de Estamira Gomes de Sousa, cata-

dora de materiais recicláveis, que denuncia as armadilhas do capital sobre a vida em suas tentativas de apropriação de uma produção simbólica de resistência da pessoa comum.

Por último, em ALAGOINHAS-BA: QUAIS OS LUGARES DAS ESCRITORAS?, Maria José de Oliveira Santos traz uma reflexão sobre o espaço das escritoras no periódicos locais, questionando a “dominação” da escrita dos homens e abrindo espaço para vozes femininas autorais do passado e do presente desta cidade.

### **Parte III: Imaginários regionais e filosóficos**

Esta parte traz diversos estudos sobre os imaginários da literatura brasileira. São abordagens que trafegam pelos diferentes campos teóricos. Há análises de textos clássicos e o resgate de autores pouco conhecidos como Tobias Barreto. Além disso, há um exercício de leitura que passa por uma ótica filosófica de ver o texto literário como um convite à reflexão sobre os dilemas humanos. Alguns capítulos apresentam estudos voltados para literatura contemporânea e suas multifacetadas temáticas como o universo afro-brasileiro de Conceição Evaristo.

Abrindo esta parte do livro, temos o capítulo sobre o imaginário filosófico do sertão mineiro. Em O MUNDO MÁGICO DO SERTÃO: UMA ANÁLISE DE GUIMARÃES ROSA, Diogo de Oliveira Reis analisa os sentidos das lideranças tradicionais de *Grande-Sertão: Veredas*, a partir de uma estrutura piramidal que tem em Joca Ramiro o seu vértice. Em seguida, em A PROBLEMÁTICA DAS IDENTIDADES EM ANDRÉ SANT’ANNA, de Ari Denisson da Silva, há uma análise da representação das identidades culturais no romance *O Paraíso é bem bacana*, de André Sant’Anna. Para tanto, usam-se as abordagens teóricas de Stuart Hall e Regina Dalcastagnè.

Voltando às trilhas do sertão, só que agora o sergipano, em O NARRADOR DO TERCEIRO ESPAÇO EM FRANCISCO DANTAS, Auda Ribeiro Silva apresenta um estudo do labirinto textual de *Coivara da memória*, primeiro romance de Francisco Dantas, de acordo com o desvendamento dos arquivos do mal do narrador. Depois, em O REGIONALISMO UNIVERSAL EM FRANCISCO DANTAS, Joseana Souza da Fonsêca faz uma interpre-

tação sobre as formas como foram recepcionadas as obras desse autor, levando em conta a temática regionalista. Ela debate sobre tais processo de recepção a partir dos aportes teóricos de Antonio Candido, Walnice Aragão e Ligia Chiappini.

No estudo sobre as identidades, em *VIVA O POVO BRASILEIRO E A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI NACIONAL*, Eider Ferreira Santos discute a noção de herói nacional na narrativa *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, revisitando a noção de herói legitimado pela história oficial, desmascarado na narrativa literária em questão. Dando continuidade ao estudo das identidades nacionais, em *O IMAGINÁRIO DA NAÇÃO NA POÉTICA DE TOBIAS BARRETO*, Monique Santos de Oliveira faz um estudo sobre o herói nacional na obra *Dias e Noites*, de Tobias Barreto, destacando a particularidade do herói militar e sua condição de excluído socialmente. Essa leitura parte das sugestões de Edward Said e Homi Bhabha. Ainda dentro do debate sobre as questões identitárias, em *O POPULAR E O ERUDITO NO LIBRETO MALAZARTE, DE MÁRIO DE ANDRADE*, Maria José Lopes Pedra apresenta uma reflexão sobre o libreto-cômico *Malazarte*, de Mário de Andrade (1928), analisando os jogos de tensões entre os termos, popular e erudito, bem como a sua relação no processo de criação de uma identidade nacional.

Na sequência, abrimos o debate sobre questões contemporâneas envolvendo o uso do texto paródico. Em *PARÓDIA E PASTICHE EM AUTRAN DOURADO*, Andréia Silva de Araújo apresenta algumas reflexões sobre o sentido da paródia e do pastiche na produção literária de Autran Dourado, partindo de conceito do próprio escritor brasileiro. Depois, nessa mesma perspectiva, em *A TRILOGIA ÉPICA DE SOLHA E A PÓS-MODERNIDADE*, Éverton de Jesus Santos analisa características e recursos da estética épica contemporânea presentes na trilogia épica de W. J. Solha a partir do campo teórico proposto por A. Silva e C. Ramalho.

Nas reflexões acerca das personagens excluídas no romance contemporâneo, em *AS TRAVESSIAS DE PONCIÁ VICÊNCIO*, Jeferson Rodrigues dos Santos e Anderson de Souza Frasão apresentam um estudo sobre a representação do negro e a busca da identidade no romance de Conceição Evaristo, destacando a construção da identidade afro-brasileira da protagonista. Em

busca de compreender melhor o contexto pós-moderno, em O JOGO TEXTUAL DA PARÓDIA NO CONTO CONTEMPORANÊO, Luciara Leite de Mendonça apresenta um estudo do conto “Lista de compras pra festa do Miguel”, de Carol Rodrigues, levando em conta os estudos comparados e pós-modernos sobre paródia e metanarratividade.

Logo depois, por meio de uma perspectiva filosófica, em LITERATURA E FILOSOFIA: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS SOB O VIÉS DA MÍSTICA, Ramon Ferreira Santana propõe uma reflexão acerca dos diálogos existentes entre a Literatura e a Filosofia, especialmente quando estas duas áreas convergem para o enfoque da mística. Na perspectiva do debate filosófico, em A BIBLIOTECA RASURADA DE GONÇALO M. TAVARES, André Ricardo Duarte Santana analisa a presença do biográfico ficcional dentro da poética do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, problematizando a discussão sobre o viés biográfico em narrativas que revelam como a ficção age na condição de suplemento à história e à filosofia. O diálogo entre literatura e filosofia continua em DIADORIM E A PERSPECTIVA HEIDEGGERIANA, neste texto João Paulo Santos Silva analisa a personagem Diadorim, de *Grande Sertão: veredas*, mediante os conceitos de Heidegger apresentados por Stein: ‘entificação’, ‘desvelamento’ e a ‘diferença ontológica’.

Na mesma perspectiva, em PERSPECTIVAS SOBRE A ANGÚSTIA EM HEIDDEGER E GRACILIANO RAMOS, José Rafael Santana Valadão analisa a concepção de Heidegger sobre a angústia, contrapondo ao que é visto no protagonista do romance *Angústia* de Graciliano Ramos. Nesta obra, a angústia pode ser vista como um recalque psicológico, revelando a essência do ser. Dentro dos estudos sobre reflexões estéticas e filosóficas da condição humana, em O INSPETOR GERAL E OS TIPOS HUMANOS, Ricardo Costa dos Santos faz um estudo sobre o uso da alegoria na primeira peça do escritor russo Gogol, a partir dos valores éticos que envolvem o comportamento humano das personagens da peça.

#### **Parte IV – Imaginários históricos**

O imaginário histórico é parte do texto literário. Assim como muitos textos literários já fazem parte de documentos históricos de sua época. Essa quebra entre as fronteiras do literário e do histórico é abordada de diferentes

formas nesta parte do livro. Em alguns textos o olhar histórico se confunde com as particularidades regionais e com produções que dão depoimentos sobre sua época nos contextos sergipanos e alagoanos.

No primeiro bloco de textos, temos o olhar local atrelado à concepção histórica. No primeiro capítulo desta parte, passeando pelo imaginário sergipano, em *MOTIVOS DE ARACAJU: UM PASSADO RECRIADO*, Amâncio Cardoso analisa o livro *Motivos de Aracaju* (1961), de Jacintho de Figueiredo, a partir da interpretação das mudanças morais e materiais de Aracaju em meados do século XX. Essa obra traz um olhar reinventado e idealizado do passado da cidade. Depois, em *CRIAÇÃO E INVENÇÃO LITERÁRIAS EM A ILHA, DE CARLOS MOLITERNO*, Victor Mata Verçosa apresenta uma breve análise do poema “A Ilha”, do poeta alagoano Carlos Moliterno. Seu estudo comenta questões estéticas e formais, subjacentes à criação literária dessa obra.

Na sequência, temos dois estudos sobre a questão histórica das crônicas. Em *ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM EURICO BOAVENTURA E OLNEY SÃO PAULO*, Francisco Gabriel Rêgo apresenta um estudo comparado entre as estratégias enunciativas desenvolvidas na crônica *Sob o ditame de Rude Almagesto* (1961), de Eurico Alves Boaventura, e o documentário *O ditame de Rude Almagesto: sinais de chuva* (1976), de Cineasta Olney São Paulo. A abordagem histórica continua em *QUESTÕES HISTÓRICO-SOCIAIS NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES*, Verônica Cruz Cerqueira faz uma investigação sobre o caráter hagiográfico dos autos do português Afonso Álvares, identificando e interpretando questões sociais contemporâneas ao dramaturgo, mediante o discurso religioso que os fundamenta.

Nessa mesma visão histórica, em *ESCRAVIDÃO E QUESTÕES RACIAIS NA OBRA “ROSAURA, A ENJEITADA”*, Luzinete Rosa Santos e Rony Rei do Nascimento Silva fazem um estudo sobre o romance “Rosaura, a enjeitada”, de Bernardo Guimarães, a partir da análise dos aspectos referentes à escravidão e questões raciais, relatos no contexto imperial e escravocrata do Brasil no século XIX. Em um estudo sobre diferentes tipos de narrativas, em *O QUARTO SÉCULO DE ÉDOUARD GLISSANT*, Janaina de Azevedo Bispo apresenta reflexões acerca de como a propagação de três tipos de relatos – o historiográfico, o memorialístico e o ficcional – contribuem para a compreensão das experiências vividas por um povo.

Nos dois últimos capítulos, temos uma análise da cultura a partir do contexto em que é produzida. Em *TORTURA E ETERNO RETORNO: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS*, Juliana Santos Monteiro Vieira traz uma inquietante reflexão sobre a obra *Do nunca mais ao eterno retorno: uma reflexão sobre a tortura* (2009), de Luciano Oliveira, destacando esta prática violenta como fenômeno universal de repetição inevitável, tendo no Brasil uma lógica específica. Por último, em *A CULTURA E A PERIFERIA: UMA ANÁLISE DO SARAU DA ONÇA*, Vyrna Isaura Valença Perez retoma o conceito de cultura para ressaltar a importância da poesia e da arte marginal como um discurso de resistência social a partir do estudo da poesia e da arte da periferia via grupo *Sarau da Onça*.

### **Parte V: O imaginário do ensino**

Esta parte dos imaginários literários e culturais traz sugestões pedagógicas para novas práticas de ensino de literatura na educação básica, especificamente no ensino fundamental, com abordagens acerca da literatura infantil e infantojuvenil. Destacamos também alguns estudos a respeito da Educação de Jovens e Adultos (EJA), da história da literatura afro-brasileira e das especificidades da Literatura Surda. Nesses capítulos, nos preocupamos com o debate sobre a inclusão e o respeito à diversidade que perpassam as identidades de nossos alunos por diferentes caminhos. Tal preocupação se inicia com a seleção dos textos literários e artísticos com os quais desejamos trabalhar.

Além de contos, poesias e romances, os pesquisadores abrem espaço para o uso de vídeos, de músicas, do cordel e de histórias em quadrinhos (HQs) para ampliar o processo de recepção do texto literário. Dessa forma, diversificamos o contato do leitor com diferentes tipos de textos. No contato com os diferentes gêneros literários e textuais está subjacente à ampliação do horizonte de expectativa do leitor, proposta pelos estudos de recepção. A seguir, especificamos as propostas pedagógicas conforme os enfoques temáticos ou metodológicos.

Abrimos esta parte, com um debate sobre o lugar da literatura no espaço escolar. Em *A CRÔNICA HUMORÍSTICA EM SALA DE AULA*, Ana Cecília Nascimento e Santos, Catiana Santos Correia Santana e Christina Bielinski Ramalho propõem atividades de leitura literária de um texto de Luís Fer-

nando Veríssimo, explorando os aspectos humorísticos da crônica a partir do imaginário infantojuvenil. Ao trazer o riso para as aulas de leitura, as autoras reforçam a relevância da prática pedagógica lúdica e prazerosa nas aulas de Língua Portuguesa no ensino fundamental. Em seguida, em OS LEITORES DE PEPETELA, Michelle Lima e Jeane de Cassia Nascimento Santos apresentam um estudo sobre a formação do leitor a partir do modelo crítico proposto pelo escritor angolano Pepetela, em *As Aventuras de Ngunga*. O capítulo aborda uma reflexão acerca dos níveis de leitura semântica e estética, levando em conta os aspectos históricos do contexto da guerra colonial de Angola.

Por uma perspectiva interdisciplinar, logo depois, em IDENTIDADES SEXUAIS E ENSINO DE LITERATURA PARA A EJA, Fábio Silva Santos e Carlos Magno Gomes trazem a público uma proposta de leitura voltada para os alunos do segundo segmento da Educação de Jovens e Adultos a respeito do processo de construção da identidade sexual. Os autores exploram as dinâmicas dos contos *O corpo* e *Ele me bebeu*, de Clarice Lispector, que apontam diferentes reflexões sobre identidades marginalizadas como as homoeróticas e das prostitutas. No capítulo seguinte, em POESIA CORDELISTA E FORMAÇÃO LEITORA NA EJA, Sílvia Gomes de Santana Velloso ressalta o uso da poesia cordelista como ferramenta de potencialização na formação de leitores-estudantes da Educação de Jovens e adultos. Por ser um texto que trabalha com a oralidade e a performance, o cordel também pode ser usado para melhoria da autoestima desse leitor. Na sequência, em RECONTO: LITERATURA E RECRIAÇÃO UMA PROPOSTA DE ENSINO, Sara Maria Fonseca da Mota apresenta uma proposta de leitura à luz do método recepcional, atualizando a interpretação do clássico “Chapeuzinho Vermelho” para os dias de hoje.

Nos capítulos seguintes, temos estudos sobre as novas possibilidades de ampliarmos as questões afro-brasileiras e de gênero. Em REPRESENTAÇÃO FEMININA NO LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA, Nadja Silva Brasil Santos traz reflexões acerca de como as mulheres são representadas nos livros didáticos de língua portuguesa. Esta abordagem identifica as identidades hegemônicas às quais a mulher é vinculada ao espaço doméstico. Depois, o debate passa para o questionamento das formas como as questões afro-brasileiras são tratadas nas escolas. Em TRAJETÓRIAS DESCONHE-

XAS DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NA ESCOLA, Alisson Gomes da Silva Nogueira apresenta um estudo acerca da lei 10.639/03 e a produção de subjetividades positivadas do Negro na sociedade, a fim de pensar o espaço escolar como lugar de construção e afirmação de identidades. No capítulo subsequente, em A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA NO CENÁRIO ESCOLAR, Edite Nascimento Lopes analisa a importância da aplicação da Lei 10.639/2003 que prega o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas brasileiras. Ela parte de um estudo de caso em escolas de Alagoinhas, Bahia.

## **Parte VI: contos de fadas e HQs**

Nesta parte, damos destaque para a multimodalidade e seu convite a diferentes leituras. Além de contos, poesias e romances, os pesquisadores abrem espaço para o uso de vídeos, de músicas, do cordel e de histórias em quadrinhos (HQs) para ampliar o processo de recepção do texto literário. Dessa forma, diversificamos o contato do leitor com diferentes tipos de textos.

No contato com os diferentes gêneros literários e textuais está subjacente à ampliação do horizonte de expectativa do leitor, proposta pelos estudos de recepção. Com isso, destacamos as teorias sobre a multimodalidade, multiletramento, adaptações e HQs voltadas para crianças e jovens, dialogando com o uso das novas tecnologias. , estão os capítulos com propostas voltadas para a dinâmica da leitura literária e dos desafios culturais da formação do leitor.

Por meio de uma reflexão sobre processos de leitura, em A INFLUÊNCIA SOCIAL DOS CONTOS DE FADA SOB A ÓTICA FOUCAULTIANA, Glícia Kelline Santos Andrade discute possibilidades de leituras semióticas das versões do conto de fada “Branca de Neve e os sete anões” e do filme “Espelho, espelho meu”, a partir de comparações, contrastes, presentes nas duas versões. Seu enfoque parte do campo linguístico e explora as contribuições do pensamento de Foucault para a interpretação dos contos. No segundo texto, abrimos espaço para as adaptações das HQs. Em ADAPTAÇÃO LITERÁRIA EM QUADRINHOS E A FORMAÇÃO DO LEITOR, Isabel Carvalho da Silva e Kelly Cristina Oliveira da Silva apresentam uma proposta que explora o uso de textos literários adaptados para histórias em quadrinhos (HQs) na formação de leitores. Elas partem

da adaptação do romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz e mostram o quanto o texto multimodal aguça o imaginário do leitor jovem.

Na sequência, em *ASTIRINHAS E OS LEITORES: HUMOR E CRITICIDADE*, Maiane Moura Gomes e Maria do Carmo Prado de Jesus Lima retomam o tema da formação do leitor a partir de práticas de leitura das HQs. Elas exploram o entendimento do humor como uma estratégia de interpretação crítica, que o leitor adquire quando entende as dinâmicas da multimodalidade das HQs. Depois, em *A POESIA INFANTIL E A LUDICIDADE*, Josefa Almeida da Silveira e José Augusto de Souza apresentam uma proposta pedagógica de formação de leitores a partir do uso da poesia infantil e sua ludicidade. Os autores exploram o jogo e a brincadeira própria desse gênero literário que faz um convite à criatividade e ao prazer da leitura. Depois, em *LEITORES MULTIMODAIS DA LITERATURA INFANTOJUVENIL*, Janes Santos Silva e Maryluce C. Barros Santos propõem uma prática de leitura de texto infantojuvenis através da multimodalidade dos gêneros digitais. O uso do multiletramento tem o objetivo de promover a interação e a troca de experiências do leitor.

Retomando um estudo sobre as peculiaridades do gênero quadrinhos, em *UM OLHAR HISTÓRICO DAS HQS*, Neilton Falcão de Melo e Gilvan da Silva Jesus apresentam um estudo sobre as principais características das HQs e dados referentes à história desse gênero textual e artístico, destacando aspectos culturais de público e a relação com o espaço da escola. Em *DIÁLOGOS ENTRE O ALIENISTA E OS QUADRINHOS*, Gleica Helena Sampaio Machado Macedo e José Carlos Félix fazem uma análise comparativa entre o conto *O Alienista*, de Machado de Assis, e suas adaptações em HQ, objetivando examinar essa recriação por meio da interpretação dos aspectos multimodais, envolvendo cor, desenho, e disposição dos balões. Tais elementos agregam novos sentidos ao texto original. Seguindo a perspectiva de leitura crítica, em *A HIPERTEXTUALIDADE EM GABRIEL, O PENSADOR*, Silvane Santos Souza analisa as características hipertextuais presentes no texto *Um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel, *O Pensador*. Nele estão entrelaçados nós que permitem articulação de diferentes formas de linguagem, que dinamizam a obra.

Depois, temos dois capítulos que ressaltam o uso das tecnologias como uma proposta de renovação das práticas pedagógicas. Em *O ENSINO DA*

LITERATURA INFANTIL COM O USO DAS TDIC, Advanusia Santos Silva de Oliveira traz uma reflexão acerca da valorização do uso das tecnologias nas aulas de letramento literário, explorando práticas de leitura da literatura infantil por meio de textos multimodais. Por fim, nesta parte do livro, há um estudo sobre as adaptações literárias para a literatura surda. Em ENSINO DA LITERATURA PARA SURDOS, Dilcinéa dos Santos Reis ressalta o uso da multimodalidade no ensino de literatura surda, explorando Libras, imagens e vídeos que contribuem para a compreensão do texto literário. Esse estudo usa a dinâmica da adaptação do livro Cinderela Surda para trabalhar de forma interativa com as crianças surdas.

Salientando a diversidade de abordagens sobre os diferentes imaginários literários e culturais, com suas interfaces de violência, erotismo, regionalidade, filosofia, sexualidade e de gênero, entre outras, agradecemos imensamente a colaboração dos pesquisadores que cederam os direitos de seus textos para a concretização desta obra.

São Cristóvão, setembro de 2016.

***Organizadores***



## Sumário

APRESENTAÇÃO ..... 5

### PARTE I - IMAGINÁRIOS ERÓTICOS E VIOLENTOS

EPISTEME E VIOLÊNCIA: A LÓGICA DA SEMELHANÇA NA LITERATURA  
BRASILEIRA .....27  
*Jorge Augusto de Jesus Silva*

ANATOMIA DO MAL: DESEJO ASSASSINO .....41  
*Manoel Messias Rodrigues Santos*

“MARIDO DE BICHA”: PERFORMANCES DE GÊNERO & OUTRAS TROCAS ...52  
*Dorinaldo dos Santos Nascimento*

DESEJO E VIOLÊNCIA NA LITERATURA HOMOERÓTICA.....64  
*José Ailson Lemos de Souza*

CLUBE DA LUTA: IRONIA & DISTOPIA .....78  
*Felipe Benicio de Lima*

ROMEU E JULIETA COMO BODES EXPIATÓRIOS .....88  
*Ivanildo Araujo Nunes*

BATAILLE E AS INTERDIÇÕES: SEM LIMITES .....97  
*Ivânia Nunes Machado Rocha*

CRIMES E MONSTRUOSIDADES NO LIVRO HISTÓRIA DO OLHO ..... 108  
*Eliane Bispo de Almeida Souza*

### PARTE II - IMAGINÁRIOS FEMININOS E FEMINISTAS

A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E OS ANIMAIS EM  
MARINA COLASANTI..... 121  
*Edilane Ferreira da Silva*

VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES EM NARRATIVAS AFRO-FEMININAS ..... 131  
*Marluce Freitas de Santana*

VOZES DA POESIA AFROFEMININA..... 142  
*Janice Souza Cerqueira*

CANÇÃO DE PROTESTO FEMINISTA E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES.. 153  
*Juliana Aparecida dos Santos Miranda*  
*Carla Patrícia Santana*

ESCRITA DE SI E DESCOLONIZAÇÃO LITERÁRIA..... 162  
*Erika Nunes de Jesus*

TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL NO ROMANCE *CAPITÃO DE ARMADA*.. 172  
*Antonio Marcos dos Santos Trindade*

O CASO ALICE – UMA LEITURA ATRAVÉS DO ESPELHO ..... 181  
*Ulisses Macêdo Júnior*

MEMÓRIAS DE ZÉLIA GATTAI: O LIRISMO E A RESISTÊNCIA DO LEMBRAR..... 188  
*Arlinda Santana Santos*

MULHERES EM FOCO: AS TRÊS MARIAS E AS MENINAS..... 199  
*Claudia Souza Santos Santana*  
*Patrícia Costa de Santana*

NARRATIVAS INDÍGENAS: UMA LITERATURA DO RECONHECIMENTO..... 209  
*Thaiane Pinheiro Costa*

A PALAVRA-IMAGEM COMO RESISTÊNCIA EM ESTAMIRA..... 219  
*Cristina Araripe Fernandes*

ALAGOINHAS-BA: QUAIS OS LUGARES DAS ESCRITORAS? ..... 229  
*Maria José de Oliveira Santos*

### **PARTE III - IMAGINÁRIOS REGIONAIS E FILOSÓFICOS**

O MUNDO MÁGICO DO SERTÃO: UMA ANÁLISE DE GUIMARÃES ROSA ... 245  
*Diogo de Oliveira Reis*

A PROBLEMÁTICA DAS IDENTIDADES EM ANDRÉ SANT'ANNA .....	260
<i>Ari Denisson da Silva</i>	
O NARRADOR DO TERCEIRO ESPAÇO EM FRANCISCO DANTAS .....	269
<i>Auda Ribeiro Silva</i>	
O REGIONALISMO UNIVERSAL EM FRANCISCO DANTAS .....	282
<i>Joseana Souza da Fonsêca</i>	
VIVA O POVO BRASILEIRO E A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI NACIONAL	293
<i>Eider Ferreira Santos</i>	
O IMAGINÁRIO DA NAÇÃO NA POÉTICA DE TOBIAS BARRETO.....	304
<i>Monique Santos de Oliveira</i>	
O POPULAR E O ERUDITO NO LIBRETO MALAZARTE, DE MÁRIO DE ANDRADE.....	317
<i>Maria José Lopes Pedra</i>	
PARÓDIA E PASTICHE EM AUTRAN DOURADO .....	325
<i>Andréia Silva de Araújo</i>	
A TRILOGIA ÉPICA DE SOLHA E A PÓS-MODERNIDADE .....	336
<i>Éverton de Jesus Santos</i>	
AS TRAVESSIAS DE PONCIÁ VICÊNCIO .....	349
<i>Jeferson Rodrigues dos Santos</i> <i>Anderson de Souza Frasão</i>	
O JOGO TEXTUAL DA PARÓDIA NO CONTO CONTEMPORANÊO .....	362
<i>Luciara Leite de Mendonça</i>	
LITERATURA E FILOSOFIA: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS SOB O VIÉS DA MÍSTICA.....	372
<i>Ramon Ferreira Santana</i>	
A BIBLIOTECA RASURADA DE GONÇALO M. TAVARES .....	382
<i>André Ricardo Duarte Santana</i>	

DIADORIM E A PERSPECTIVA HEIDEGGERIANA ..... 394  
*João Paulo Santos Silva*

PERSPECTIVAS SOBRE A ANGÚSTIA EM HEIDDEGER E  
GRACILIANO RAMOS..... 403  
*José Rafael Santana Valadão*

O INSPETOR GERAL E OS TIPOS HUMANOS ..... 413  
*Ricardo Costa dos Santos*

#### **PARTE IV - IMAGINÁRIOS REGIONAIS E HISTÓRICOS**

MOTIVOS DE ARACAJU: UM PASSADO RECRIADO ..... 427  
*Amâncio Cardoso*

CRIAÇÃO E INVENÇÃO LITERÁRIAS EM A ILHA, DE CARLOS MOLITERNO..... 435  
*Victor Mata Verçosa*

ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM EURICO BOAVENTURA E OLNEY SÃO  
PAULO ..... 442  
*Francisco Gabriel Rêgo*

QUESTÕES HISTÓRICO-SOCIAIS NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES ..... 452  
*Verônica Cruz Cerqueira*

ESCRavidÃO E QUESTÕES RACIAIS NA OBRA "ROSAURA, A ENJEITADA".. 462  
*Luzinete Rosa Santos*  
*Rony Rei do Nascimento Silva*

O QUARTO SÉCULO DE ÉDOUARD GLISSANT ..... 473  
*Janaina de Azevedo Bispo*

TORTURA E ETERNO RETORNO: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS..... 483  
*Juliana Santos Monteiro Vieira*

A CULTURA E A PERIFERIA: UMA ANÁLISE DO SARAU DA ONÇA..... 491  
*Vyrna Isaura Valença Perez*

## **PARTE V - DESAFIOS DO ENSINO DE LITERATURA**

A CRÔNICA HUMORÍSTICA EM SALA DE AULA ..... 503

*Ana Cecília Nascimento e Santos*

*Catiana Santos Correia Santana*

*Christina Bielinski Ramalho*

OS LEITORES DE PEPETELA ..... 513

*Michelle Lima*

*Jeane de Cassia Nascimento Santos*

IDENTIDADES SEXUAIS E ENSINO DE LITERATURA PARA A EJA ..... 523

*Fábio Silva Santos*

*Carlos Magno Gomes*

POESIA CORDELISTA E FORMAÇÃO LEITORA NA EJA ..... 540

*Sílvia Gomes de Santana Velloso*

RECONTO: LITERATURA E RECRIAÇÃO UMA PROPOSTA DE ENSINO ..... 551

*Sara Maria Fonseca da Mota*

REPRESENTAÇÃO FEMININA NO LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA  
PORTUGUESA..... 564

*Nadja Silva Brasil Santos*

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA NO CENÁRIO ESCOLAR ....575

*Edite Nascimento Lopes*

TRAJETÓRIAS DESCONEXAS DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NA ESCOLA ...583

*Alisson G. S. Nogueira*

## **PARTE VI - RECEPÇÃO E MULTIMODALIDADE**

A INFLUÊNCIA SOCIAL DOS CONTOS DE FADA SOB A ÓTICA  
FOUCAULTIANA ..... 595

*Glícia Kelline Santos Andrade*

ADAPTAÇÃO LITERÁRIA EM QUADRINHOS E A FORMAÇÃO DO LEITOR... 606

*Isabel Carvalho da Silva*

*Kelly Cristina Oliveira da Silva*

AS TIRINHAS E O LEITOR: HUMOR E CRITICIDADE .....	618
<i>Maiane Moura Gomes</i>	
<i>Maria do Carmo Prado de Jesus Lima</i>	
POESIA INFANTIL: LUDICIDADE E FORMAÇÃO DE LEITORES .....	629
<i>Josefa Almeida da Silveira</i>	
<i>José Augusto de Souza</i>	
UM OLHAR HISTÓRICO DAS HQS.....	641
<i>Neilton Falcão de Melo</i>	
<i>Gilvan da Silva Jesus</i>	
LEITORES MULTIMODAIS: GÊNEROS DIGITAIS NA LITERATURA INFANTOJUVENIL .....	654
<i>Janes Santos Silva</i>	
<i>Maryluce C. Barros Santos</i>	
DIÁLOGOS ENTRE O ALIENISTA E OS QUADRINHOS.....	666
<i>Gleica Helena Sampaio Machado Macedo</i>	
<i>José Carlos Félix</i>	
A HIPERTEXTUALIDADE EM GABRIEL, O PENSADOR .....	678
<i>Silvane Santos Souza</i>	
O ENSINO DA LITERATURA INFANTIL COM O USO DAS TDIC.....	687
<i>Advanusia Santos Silva de Oliveira</i>	
ENSINO DA LITERATURA PARA SURDOS .....	697
<i>Dilcinéa dos Santos Reis</i>	

*Parte I*  
*Imaginários eróticos e violentos*



## EPISTEME E VIOLÊNCIA: A LÓGICA DA SEMELHANÇA NA LITERATURA BRASILEIRA

*Jorge Augusto de Jesus Silva*<sup>1</sup>

A Literatura e a História, como campo de produção de saber, foram os repositórios de uma episteme da semelhança na cultura brasileira, atravessando os séculos e chegando até o modernismo. Essa lógica da semelhança era construída a partir de dois aspectos decisivos na construção da narrativa da identidade nacional: a) noção de evolução linear e contínua, que no Brasil foi paradigma dominante pelo menos até o início do século XX, Ortiz (2006), Schwartz (1993), entre outros, historicizam e discutem o papel determinante das teorias evolucionistas no pensamento brasileiro do século XIX; b) a vontade de afirmar uma singularidade que distinguisse, no plano cultural, a nação da metrópole lusitana, e posteriormente de toda a Europa, Schwarz, (1987), Sussekind (1990). Essas duas operações caracterizam o grande esforço da literatura brasileira do Romantismo ao Modernismo de 22.

Na historiografia e na crítica literária brasileira essas duas vertentes são vastamente exploradas: primeiro quanto a busca da singularidade, do *Instinto de Nacionalidade* de Machado de Assis, ao *Formação da Literatura Brasileira* de Antônio Cândido; segundo, a linha evolucionista presente desde os escritos pioneiros de Sílvio Romero aos integrantes do grupo 'Anta' e sua concepção de raça cósmica, defendida por Graça Aranha. Em ambas as linhas de pensamento, o que está em cena é a construção de uma lógica da semelhança na literatura brasileira, a representação da nação encontra, na busca da singularidade, as noções de origem e da pureza, cunhadas na ideia de essência da filosofia platônica, gesto que é duplicado, pela proposta evolucionista.

No projeto romântico, o indianismo, o culto a natureza, e a recuperação do discurso edênico dos cronistas, representava 'uma terra só natureza', conforme discutem Laura de Melo e Souza (1986), e Sérgio Buarque de Holanda

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura e Crítica da Cultura, na Universidade Federal da Bahia. Orientador, Henrique Freitas. Professor no IFMA e colaborador da Pós-graduação em Educação e Diversidade Étnicorracial, na UNEB.

(2000), e buscavam ficcionalizar um passado longínquo e fora da história. Assim, o romantismo opera os primeiros gestos de violência na história nacional, pois propondo a terra e o índio, como signos de uma pureza original, que marcaria nossa singularidade e nossa diferença em relação a metrópole lusitana, o faz as custas do apagamento do período colonial e da supressão dos sujeitos e saberes que circulam, no Brasil colônia.

O mito no romantismo brasileiro cumpre a função de apagar a história, o período colonial é recalçado da narrativa nacional, o negro e o índio suprimidos. Um no apagamento, outro na idealização, estratégias discursivas distintas, mas que cumprem a mesma função: interditar a diferença na representação da nação. Buscava-se no projeto romântico construir a representação de uma nação sempre igual a si, debitaria da proposição platônica de uma representação pura e primeira. Desse modo, a nação é representada sempre como uma derivação de si mesmo, e proposta sempre a partir de uma identidade, de uma semelhança que se duplica indefinidamente.

A esse efeito discursivo, que costura as noções de origem, pureza, mito e passado, articulando-as de modo a representar a identidade como dispositivo cujo funcionamento é atrelado a uma coerência interna, nunca rasurada, chamamos: *princípio de homologia*. Sua formação discursiva remete a metafísica platônica, pois a identidade deve ser sempre pensada como ontológica e imutável, no *princípio de homologia*, busca-se sempre aquilo que no ser é essência. É, portanto, essa a engrenagem discursiva que caracteriza a narrativa canônica do romantismo brasileiro na construção da nacionalidade.

No projeto realista/naturalista o mito é apagado e a história é secularizada, mas funciona, ainda, como campo epistêmico de exercício da violência, no sentido em que continua o projeto de construção de uma nação formulada a partir de uma lógica da semelhança. Porém, no Realismo/Naturalismo a semelhança não é buscada em relação a si, por meio de uma coerência interna que duplica indefinidamente a imagem original, ao invés disso, o Outro é o objeto original, a ser copiado. Há, portanto, uma inversão no jogo dos sentidos em torno da identidade nacional. Se antes buscava-se negar o Outro e afirmar uma diferença, doravante propunha-se imitar o europeu, a civilização e o progresso técnico. Esse gesto, embora inverta o argumento discursivo de narração da nação, replica, ainda, a episteme da semelhança.

A história continua como gesto de violência à medida que deve mimetizar a nação, equacionando sua diversidade interna por meio de uma semelhança que tem como paradigma o modelo civilizatório europeu.

O realismo/naturalismo opera então por um efeito discursivo que chamaremos de *princípio de similitude*. Assim como no romantismo a nação é narrada a partir de uma semelhança, porém, essa semelhança não é mais buscada como uma essência em si mesmo, ela é formulada como um simulacro, uma cópia rasurada do outro a quem se pretende decalcar, no caso o europeu civilizado do século XIX. Na busca por essa semelhança em relação ao outro, em repeti-lo e duplicá-lo, a história é secularizada, o passado cede lugar ao futuro, à evolução, ao desenvolvimento e ao progresso.

A nação só pode ser representada como simulacro, ainda no sentido platônico, pois ele interioriza uma diferença que o inferioriza, “uma cópia rebaixada” que não pode assumir o lugar da verdadeira semelhança. A partir desse esforço epistêmico em narrar a nação a partir de uma semelhança, seja por *homologia* ou *similitude*, a crítica a literatura e a história, perpetuam até o modernismo a violência epistêmica, como gesto de interdição da diferença, como saber.

## HISTÓRIA, EPISTEME E VIOLÊNCIA

A História como violência inscreve-se, portanto, como episteme que legitima a violência colonial nos projetos de nação que se instauraram até o primeiro quarto do século XX. Conforme pontua Tania Pelegrini, ‘é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como elemento fundador, a partir do qual se organiza a própria ordem social’ (2000, p. 134). A violência epistêmica a que nos referimos não se restringe ao campo dos discursos, ela se espraia por meio da relação poder-saber, proposta por Foucault, por isso funcionou, como legitimação de processos de exclusão ao longo da história do Brasil. ‘Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência em múltiplos matizes, tons e semitons, que podem ser encontrada assim, desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia’ (idem).

A violência epistêmica consiste então, num aparato discursivo e retórico que mimetiza a representação da nação, a partir dos valores dos grupos

dominantes econômica e socialmente e em consequência disso, suprime, interdita e silencia os lugares de subjetivação e exercício de saberes e afetos distintos dos eleitos para a representação oficial da história da nação. É nesse processo de interdição que são eleitos os sujeitos e saberes que excluídos dessa narrativa legitimada pelo Estado, vão compor o que o Foucault chama de ‘saberes sujeitados’: ‘[...] os conteúdos históricos sepultados e mascarados em coerências funcionais, ou em sistematizações formais’, e ainda, ‘toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais’ (1999, p.12).

A partir da relação entre poder e saber, a ‘violência na história está, pois, vinculada e contígua a uma escrita da história como violência’ (SILVA, 2015. p. 4), pois, ‘essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder, e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções [...] nos unem, nos atam’ (FOUCAULT, 2006. p. 228). Por isso, ‘No modo como entendo, uma interpretação da história pautada pela violência, deve estar centrada na percepção dos conflitos sociais, e é incompatível com a conciliação das forças históricas em uma síntese totalizante’, (GINZBURG, 2012. p. 234). A totalização da história é o gesto epistêmico de exercício da violência, pois é justo na força hegemônica, que opera as totalizações, produções de verdades históricas, que se encontram no epistemicídio e seu correlato direto, o genocídio:

Se no início o desenho do homem autóctone como primitivo e bárbaro justifica a escravidão indígena, posteriormente, o postulado da inferioridade dará coerência a escravidão do negro africano. Assim, a visão da terra brasileira como paraíso terrestre, onde, após o descobrimento, aportou o imaginário edênico do velho mundo, era sempre contraposta a uma desumanização do nativo, que daria sentido e função à ocupação da terra; catequese e mestiçagem (branqueamento) fizeram, pois, cada uma em seu tempo, através da teologia e da ciência, a mesma violência contra o autóctone, a interdição da sua cultura, linguagem e corpo. (SILVA, 2015 p. 85).

Essa relação, entre poder e saber, regulada e legitimada pela lógica da semelhança, espalhada e espelhada em toda a história e crítica nacional, é

rasurada no modernismo brasileiro, quando o discurso da diversidade e da diferença, instaura-se na narrativa da nação. Dessa forma, os modernistas fissuram a teia discursiva que, entre literatura e história, operava a violência epistêmica na cultura nacional. Se é verdade que a escolha da palavra 'rasura' no lugar de 'ruptura', denuncia as tensões que atravessam a ação modernista<sup>2</sup>, é igualmente verdade que a partir do modernismo, essa rasura impede, de forma decisiva, a hegemonia da semelhança como fundamento epistêmico da representação do nacional, na história e na literatura, ou podemos dizer, deslocando Muniz Sodré, que mesmo que a alternativa modernista, por alguma perspectiva, 'não assuma feições guerreiras, a resistência é um efeito da heterogeneidade cultural, num mesmo território político' (2005. p. 91).

## O MODERNISMO E A RASURA NA LÓGICA DA SEMELHANÇA

A rasura operada pelo modernismo na lógica da semelhança tem sua estrutura em dois eixos discursivos: a) uma crítica à noção de origem, ancorada no projeto mítico do Romantismo; b) crítica em relação à representação homogênea do nacional, subsidiada pela busca da pureza racial, no Realismo/Naturalista e nas políticas de branqueamento. Ou seja, o modernismo rompe com a lógica da semelhança e seus princípios: *homologia* e *similitude*. Ambas rasuras tem suas bases discursivas em Lima Barreto, especificamente em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, e caracterizam de forma decisiva, também, o *Macunaíma* de Mario de Andrade e o *Poemas Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.

O projeto irônico e desconstrutor de Lima Barreto em *Triste Fim* corrói o sistema discursivo que abriga a lógica da semelhança, primeiro porque, durante toda a narrativa, a busca pela pureza do nacional depara-se sempre com o fracasso, há sempre uma impossibilidade de encontrar a 'origem' e a 'pureza' a partir dos quais deveriam ser narrados os mitos fundacionais. Essa impossibilidade é exposta várias vezes ao longo da narrativa, como nos trechos em que Policarpo propõe a modinha como invenção genuína de um nacional puro.

O esforço de Policarpo Quaresma em afirmar a singularidade da nação encontra na modinha um signo potente: 'A modinha é a mais genuína expres-

---

<sup>2</sup> Sobre as tensões que atravessam o modernismo e sua caracterização como movimento da elite brasileira, construído pelas classes dirigentes, ver: *Intelectuais a brasileira* de Sérgio Miceli.

são da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede', e segue o personagem, 'Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais' (BARRETO, 2010. p 11), porém, como sabemos, 'a modinha, embora considerada um gênero de música brasileira, é de origem europeia, mais precisamente dos países ibéricos, e teria chegado ao Brasil através dos colonizadores portugueses' (CASCUDO APUD FREIRE, 2012, p.58).

São muitos os signos que acionados como *lócus* da pureza do nacional, vão evidenciando-a como farsa irrealizável, 'Quaresma veio a recordar-se do seu tupi, do seu folklore, das modinhas, das suas tentativas agrícolas – tudo isso lhe pareceu insignificante, pueril, infantil. Era preciso trabalhos maiores [...]' (BARRETO, 2010. p 122). Assim, a língua, a cultura popular, o folclore, o solo, lugares nos quais a pureza foi imaginada, por Policarpo, ao longo da narrativa, mostraram-se, sempre, como frágeis invenções facilmente desmentidas. A lógica da semelhança ruía na impossibilidade de uma representação da nação como pureza, não havia, portanto, um signo que pudesse, a partir de si, marcar um começo, uma origem por meio da qual a nação pudesse ser narrada.

Essa busca por um ponto de origem que desencadeasse a narrativa da nação, com a potência de afirmação de uma originalidade, tem no 'episódio' da biblioteca um referente fundamental. Assim como Oswald de Andrade fará em *Poesia Pau Brasil*, Barreto ironiza os textos quinhentistas como fonte para busca de um marco zero da representação da história nacional. Policarpo efetua suas pesquisas sobre a originalidade da nação baseando-se em obras de autores, europeus, 'De História do Brasil, era farta a messe: os cronistas, Gabriel Soares, Gândavo; e Rocha Pita, FreiVicente do Salvador, Armitage, Aires do Casal, Pereira da Silva, Handelmann (Geschichte von Brasilien)' (BARRETO, 2010. p 12).

Os textos dos cronistas traziam o imaginário europeu, marcado pelo etnocentrismo, que formulava a representação do Outro, sempre como exótico, excêntrico ou desumano. Para Laura de Melo, 'migraram para a América as projeções imaginárias européias acerca das humanidades e dos animais monstruosos', mas há uma ressalva, nesse transporte do imaginário os monstros não teriam cedido lugar 'aos selvagens, mas acrescentaram-se a eles.' (1986, p. 53). Dessa forma, na relação entre literatura e história, 'o maravilhoso, marca visível da alteridade, não serve para propor outras verdades ou outro discurso,

mas pelo contrário, serve para fundar uma linguagem sobre a capacidade operatória de digerir a exterioridade para 'o mesmo'. (CERTEAU 2002, p. 27).

Nesse momento da narrativa, Policarpo evidencia 'o espanto pela linguagem como origem da história' (DERRIDA, 1967, p. 13), e o leitor pode percebê-lo, para sempre enredado no jogo da representação, no qual a história faz funcionar a representação do Outro como semelhança, operando a violência epistêmica, pois interdita a diferença e mantém o personagem de Barreto, no jogo da paráfrase.

Esse mesmo gesto, de rasura da origem, encontramos posteriormente em Mario e Oswald de Andrade. A cena de abertura, do *Macunaíma*, marca essa rasura na origem, pois o começo do livro funciona como metonímia do começo da história nacional, e desde já, estabelece um começo que se propõe não-homogêneo e não-unitário: 'No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite.[...] a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 1981. p. 9). Articulam-se, portanto, ao menos três marcações de origem para a narrativa da nação: a maternidade indígena, a criança africana, ou afrodescendente, e o pai indefinido, 'filho do medo da noite', podendo referir-se aos diversos grupos étnicos que participaram do processo de colonização do Brasil.

Essa estrutura de formulação do lugar de origem, que se assemelha muito mais, ao rizoma deleuziano e suas múltiplas possibilidades de entrada, do que a uma marcação temporal e racial a partir da qual conheceríamos nossa originalidade, impõe a mesma dupla negação já sugerida: a rasura na ideia de uma origem; e a impossibilidade da pureza. No primeiro aspecto é impossível demarcar em qual dos elementos apontados, na cena de origem, estaria o nacional. Antes, é justo na relação entre eles, que uma engrenagem dialógica encena o nascimento da nação. Poderíamos dizer que o jogo da significação, no qual a história e a literatura evidenciam a identidade como linguagem e discurso, é narrado por Mario de Andrade como um enunciado, ou melhor, uma cena de enunciação que descortina, num mesmo gesto, sua dupla característica: de acontecimento e de heterogeneidade. Assim, no campo da representação do nacional, saímos do mito para a história, e da unidade para a diversidade.

Essa multiplicidade de signos acompanha toda a narrativa de *Macunaíma*, são plurais as representações: linguísticas, étnicas, geográficas e temporais. 'Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens, ao voltar de canoa para o Uraricoera, traz na mala o contrabando de signos de diferentes origens' (SOUZA, 1999. p. 13). Como consequência dessas diversas, (im) possíveis, demarcações da origem, o segundo aspecto: a impossibilidade da pureza, também, encontra na cena inicial da rapsódia mario-andradina um referente incontestável. A pureza buscada pela recorrência ao mito no romantismo, ou pelo embranquecimento, no naturalismo, não encontra em *Macunaíma*, seu duplo.

A indefinição do terceiro termo, o pai, descrito como 'medo da noite', aponta, quiçá, para uma cadeia indefinida de misturas raciais, acatando, como seria corrente na primeira fase modernista, o discurso da mestiçagem sob perspectiva positiva, retirando-lhe, ou ao menos mitigando, o arcabouço evolucionista com o qual a intelligentsia brasileira buscava explicar o país. Se os discursos e projetos, sobre e para a mestiçagem como signo do nacional, não partilham os mesmos sentidos entre Lima Barreto, Oswald e Mário de Andrade, o que costuramos aqui, é a compreensão de como todos eles, desconstroem a lógica da semelhança, até então hegemônica na narrativa nacional. A partir da crítica da origem e da pureza, rasuram a representação homogênea da nação e revidam a violência epistêmica como fundamento da interdição da diferença, operada pelos mecanismos que Anibal Quijano (1997), propôs chamar de 'colonialidade do poder', ou seja, o eurocentrismo como perspectiva epistemológica hegemônica (MIGNOLO, 2003).

É nesse sentido que ariscamos propor o modernismo como primeiro gesto epistêmico, sistemático, de produção de uma diferença colonial, fundado na compreensão da diferença como princípio condutor da narrativa da nação modernista. A nação aparece sempre como múltipla, híbrida, e tensionada em suas diferenças inconciliáveis: econômica, cultural e racialmente, sobretudo em Lima Barreto e Oswald de Andrade. A esse gesto epistêmico de pensar a diferença e a impureza como formação discursiva nuclear da narrativa nacional, chamamos de princípio de dessemelhança. Não eram buscadas mais as semelhanças em relação a si, ou ao outro. A não-unidade, a materialidade histórica, a diversidade racial, as tensões sócio-históricas eram, a partir de então o corpus pelo qual se leria a nação.

Como sabemos, a episteme eurocêntrica é fundada, inclusive na modernidade, por uma lógica da semelhança, é ela que atravessa o positivismo, a arte clássica, e a ciência. Os regimes de verdade na cultura europeia fundavam-se na semelhança: 'A Renascença ainda compreendia seu saber como uma 'interpretação de signos', sendo que a relação do signo com aquilo que ele significa estava coberta pelo rico domínio das 'similitudes' (DELEUZE, 1966, pg 32). Portanto, a rasura na lógica da semelhança, pode ser compreendida como gesto pioneiro de uma pós-colonialidade, no modernismo brasileiro, pois efetiva, de um lugar marginal da modernidade, sua crítica a episteme eurocentrada.

Oswald de Andrade faz sua inscrição nessa cena modernista, a partir de sua crítica a noção de origem, construindo sua narrativa da diversidade por meio do poderoso mecanismo discursivo da paródia. O gesto barretiano de ironizar os textos quinhentistas como fonte da origem do nacional é retomado em *Pau Brasil*, mas em formulação completamente diversa. Os textos são recuperados e trançados numa densa teia intertextual, na qual Andrade faz a textualidade dobrar-se sobre si, exibindo suas rachaduras e suas lacunas, nas quais o poeta escreve uma história como suplemento. Vejamos o poema 'Natureza Morta':

A esta fruita chamam Ananazes  
 Depois que sam maduras têm um cheiro muy suave  
 E come-se aparados feitos em toalha  
 E assi fazem os moradores por elle mais  
 E os têm em mayor estima  
 Que outro nenhum pomo que aja na terra  
 (ANDRADE, 2000. p 72)

A estratégia discursiva da paródia oswaldiana é a ressemantização dos textos dos cronistas, os quais alicerçaram os mitos de fundação românticos, no caso específico o texto parodiado é de Pero de Magalhães Gandavo. O poeta mantém o texto original, duplica-o na escritura do poema, mas fissurando-o em duas frentes: na formal, por meio do gênero literário que migra de crônica para poesia; e no discurso, acionando a paródia e propondo sentidos inversos aos que circulam no texto primeiro. Nesse movimento oswaldiano, a origem, materializada no próprio *corpus* dos textos quinhentistas, é desau-

torizada como verdade, exposta como discurso e visibilizada como representação eurocentrada sobre o novo mundo.

A rasura operada por Oswald de Andrade no discursos do cronista português é acionada pelo título da obra; 'Natureza Morta', que remetendo ao campo da pintura recupera o discurso da edenização da terra, e determina seu fim. O Brasil não seria mais o repositório do imaginário colonial, no qual a imagem da 'terra só natureza' duplicava na descrição do Outro, as imagens do mesmo. Alinhado a essa desconstrução, Oswald faz funcionar uma crítica à própria ideia de representação, pois se remetendo à pintura, o poeta modernista põe em xeque a possibilidade da representação, como se o jogo de sentidos que se atravessam entre título, intertextualidades e texto primeiro, escondesse a desconfiança da relação entre palavra e coisa, e pudéssemos ouvir ecoar num vislumbre antecipatório, as palavras de Foucault,

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde essas resplandecem não é aqueles que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem. (1999, p 32)

Se conforme diz Homi Bhabha (1998), a fixidez é a característica da representação da alteridade no discurso colonial, o que a poesia oswaldiana faz é mostrar essa alteridade como construção discursiva da colonialidade do poder, trazendo à visibilidade uma série de sentidos que podem ser construídos a partir dos textos quinhentistas. Dessa forma, a interpretação aparece atravessada pelo poder, é justo nesse movimento de produção discursiva que a representação se instaura como violência, pois, 'O poder 'produz realidade', antes de reprimir. E também produz verdade antes de ideologizar, antes de abstrair ou de mascarar' (DELEUZE, 2005, p 38).

Oswald de Andrade, assim como Lima Barreto e Mário de Andrade, rasura a lógica da semelhança, mas o faz negando os textos fundadores como lugar da origem na construção do nacional. Mostra na própria textualidade

fundadora dessa episteme da semelhança nas letras brasileiras, seu caráter discursivo. Quando recupera os textos numa intertextualidade paródica, multiplicando suas cadeias interpretativas e pondo esses textos no jogo da significação, o poeta desautoriza os discursos dos cronistas, coloca a história em desordem, e por meio da diversidade de sentidos, pluraliza os lugares de subjetivação da narrativa nacional. A diferença, faria, então, parte do jogo na rede de sentidos da história nacional.

Dessa forma, podemos dizer que as propostas modernistas, antecipadas por Lima Barreto<sup>3</sup>, e seguidas por Mario e Oswald de Andrade, inscrevem a rasura com a lógica da semelhança, na literatura brasileira, incorporam a produção de uma diversidade étnico-cultural na narrativa nacional, abrindo, quiçá, pela primeira vez de forma sistemática em nossas letras, a possibilidade de um devir<sup>4</sup> subalterno na literatura brasileira, e consequentemente, a produção de uma 'episteme da diferença colonial' (MIGNOLO, 2003).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, Silviano Santiago aponta como contribuição da literatura do novo mundo, para o ocidente, a crítica as noções de pureza e unidade. 'A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor [...]' (2000, p. 16). Esse gesto desconstrutor de uma episteme ocidental, pautada na lógica da semelhança, que se estrutura nas noções de pureza e origem, foi o que buscamos mostrar, a partir do modernismo brasileiro.

A desconstrução dessa episteme da semelhança, abre espaço para a diferença colonial e trás consequências para a narração da nação: a) há uma valorização dos saberes sujeitados, como a oralidade, a memória afroindígena e toda uma série de contribuições para a cultura brasileira advinda do povo negro e indígena, no Brasil; b) uma representação, do Brasil, como país geo-

.....  
 3 Gregory Rabassa, em *O negro na ficção brasileira*, foi um dos primeiros a pontuar a antecipação estético-discursiva do modernismo brasileiro na obra de Lima Barreto, "De certa forma, mesmo estando completamente divorciado dos modernistas, tanto por sua idade quanto por tendências, uma comparação retrospectiva da sua obra e da finalidade daquele movimento literário poderia justificar a afirmativa de que ele foi o único que preencheu os objetivos do modernismo primeiramente postulados na Semana de Arte Moderna em São Paulo." (1965, p. 365).

4 Ver Deleuze, Gilles. *A lógica do sentido*.

graficamente diverso e plural, com o movimento regionalista que sucede a primeira fase modernista; c) o aspecto racialmente plural da nação deixa de ser atributo negativo; d) a secularização da história e a conseqüente visibilização do período colonial.

Esse último tópico, de certa forma, funciona como um índice do qual derivam os outros, pois é retirando o período colonial do seu apagamento histórico, que aparecerão os sujeitos excluídos, os saberes sujeitados, a diferença colonial, a diversidade étnica, e sobretudo, a violência. A nação perde sua coerência harmônica e aparece como construção de força e exercício de poder. Por isso, os etnólogos, 'no desejo de desmitificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no novo mundo se deve menos a razões de caráter cultural do que ao uso arbitrário da violência e a imposição brutal de uma ideologia' (SANTIAGO, 2000). É dessa forma que força e episteme se aliam na relação poder x saber, e duplicam a violência da história de fundação das nações modernas, numa história como violência, como assinalamos ao longo desse texto.

A negação da origem mítica cumpre, portanto, essa função fundamental: secularizar a história, e assim colocá-la, quem sabe, no jogo da significação, entre os diversos grupos. Não é por acaso que as três obras aqui apontadas como repositórios dessa crítica da origem, vão, cada uma a seu modo, expor a violência do período colonial, seja na forma extremamente violenta com que Policarpo é ridicularizado, incompreendido e depois, morto, por seus pares, de forma trágica, ou na violência como característica determinante dos contatos de Macunaíma com os outros personagens ao longo da rapsódia, e por fim, pela violência bruta da colonização que atravessa toda a primeira parte dos *Poemas Pau Brasil*. A rasura e desconstrução da violência epistêmica no campo da representação da história e da literatura nacional, faz emergir as faces da violência recalçada em notas de rodapé e silêncios pela historiografia nacional.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**. 19. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1981.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000.

- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Saraiva, 2010.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jaques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In:\_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. As ciências humanas. In. \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. O Brasil Não é longe daqui. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: Edusp, 2012.
- HOLANDA, S. Buarque. **Visões do Paraíso**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais, Saberes Globais: Colonialidade, Saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo:Brasiliense, 2006.
- PELEGRINI, Tânia. **As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea**. Revista Marxista, p 132-153. s/n.
- RABASA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1965.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade Seduzida**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colônia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SILVA, Jorge Augusto de J. **ANO 374 da deglutição do bispo Sardinha.** Dissertação defendida em 2013. UNEB, Salvador 2013.

SILVA, Jorge Augusto de J. A escrita da história como violência. **Revista África(s)**, v. 2, n. 3, jan./jun. 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Que Horas são.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Schwartz, Lilian M. **O espetáculo das raças.** São Paulo: Companhia das letras, 1993.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do Poder.** In. LANDER, Edgardo (org). *Colonialidade do Saber.* Buenos Aires: Clacso, 2005.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. **Lima Barreto Imagem e Linguagem.** São Paulo: Annablume, 2005.

## ANATOMIA DO MAL: DESEJO ASSASSINO

*Manoel Messias Rodrigues Santos<sup>1</sup>*

As transformações por que passam o ser humano e a arte na chamada pós-modernidade contribuíram para que indivíduos, até então silenciados, pudessem ganhar voz e pudessem problematizar sua própria condição. Nesse sentido, a emergência de uma literatura homoerótica, voltada para a condição homossexual em todas as suas dimensões, abre espaço para se pensar a violência, o crime e a homofobia.

Por isso, ao mergulhar em duas obras literárias – *Cão danado solto na noite* de Ricardo Thomé e *A última canção de Bernardo Blues* de Waldir Leite – cujas narrativas trazem o universo de assassinatos de homossexuais, ressalta-se o fato de que a literatura torna-se um espaço aberto para a discussão do poder, em que o delito/crime emerge como um dispositivo básico para compreender as relações de poder e suas hierarquias, ao mesmo tempo em que cada uma, a seu modo, tenta buscar possíveis genealogias da violência homossexual. Só mesmo a literatura, afirma Messa (2002, p 11), “que é a expressão da vida no que ela oferece de beleza e feiura, de falso ou verdadeiro, de virtuoso ou maligno, poderia reproduzir as maldades e as paixões humanas”.

### CRIME, DESEJO E HOMOEROTISMO

É noite. A cidade ilumina-se revelando por um lado o alucinante mundo da agitação, da velocidade e da multidão, cenário de encontros e desencontros, marca de possibilidades. Por isso, para muitos sujeitos homoeróticos a cidade emerge como espaço de fuga, de possibilidade de se desenvolverem plenamente. A cidade, assegura Eribon (2008, p.34), “é também um mundo social, um mundo de socialização possível, e ela permite superar a solidão tanto quanto protege o anonimato”.

---

<sup>1</sup> Professor de Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas do Instituto Federal de Sergipe – IFS/Campus São Cristóvão. Mestrado em Sociologia com ênfase na Sociologia da Literatura (UFS). E-mail: manoelrodrigues611@gmail.com.

Por outro lado, a cidade também possui a sua face mais escura na qual desponta, muitas vezes, a loucura, o crime e a violência. Desencadeia um jogo permanente entre segredo e visibilidade, silêncio e publicidade, medo e temeridade. Embora represente a aspiração à liberdade e à realização de si, a cidade também pode ser lugar da infelicidade. Como estes sujeitos estão condenados à cidade, também estão a tudo o que ela pode trazer consigo de violência: as agressões nos lugares da paquera, o assédio policial, a transmissão de doenças, o preconceito, o ódio e a morte.

Nesse contexto, os indivíduos transitam entre o preestabelecido e a transgressão, compondo um campo de tensões que se alimentam da complexidade das manifestações das sexualidades. Como afirma Lance (2015, p.15), “o desejo humano é uma autêntica bomba-relógio” e aciona uma gama de incertezas e de questionamentos, principalmente para aqueles que se veem à margem daquilo que se convencionou chamar de norma.

Assim, a violência de algum modo está no centro das relações humanas e no centro das sexualidades, pois como ser desejante, o indivíduo vive constantemente o conflito inerente ao desejo concebido como falta, ausência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento. Desse modo, afirma Chauí (1990, p.25), “seja como desejo de reconhecimento, seja como desejo de plenitude e repouso, o desejo institui o campo das relações intersubjetivas, os laços de amor e ódio e só se efetua pela mediação de outra subjetividade”. Nesse sentido, a violência nasce da rivalidade que opõe dois sujeitos que disputam o mesmo objeto. No entanto, ele apresenta uma certa peculiaridade, se pensarmos que não desejamos propriamente o outro, mas “desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é desejo do desejo do outro” (CHAUÍ, 1990, p.25). Em outras palavras, o desejo de um inflama o desejo do outro.

Essa impossibilidade de realização plena do desejo ou ainda os conflitos inerentes às vivências desse desejo e seu confronto com as normas sociais podem gerar uma ruptura com as expectativas – as normas – geradas pela sociedade para seus membros e conseqüentemente mudanças de comportamento humano cujo ápice é o crime, entendido, segundo Dornelles (2009, p.18), como

[...] uma transgressão à lei, como uma manifestação de anormalidade do criminoso ou como o produto de um funcionamento inadequado de algumas partes da sociedade (grupos sociais, classes, favelas etc.). Pode ser visto ainda como um ato de resistência ou como um resultado de uma correlação de forças em dada sociedade que passa a definir o que é crime e a selecionar a clientela do sistema penal de acordo com os interesses dos grupos detentores de poder e de seus interesses econômicos.

Como se pode observar, há uma variabilidade quanto ao que se chama de crime, o que reforça o seu forte caráter cultural. Assim como o desejo e sua materialidade nas sexualidades, o crime é um constructo social quantificável, subjetivável, não se submete a regimes binários; tem historicidade e se abre a uma constelação de relações e séries.

Por isso, assegura Ludmer (2002, p.10), “o delito aparece como um dos instrumentos mais utilizados para definir e fundar uma cultura, para separá-la da não cultura e para marcar o que ela exclui”. Nesse sentido, na narrativa literária, o crime articula agressor e vítima, ao mesmo tempo em que faz emergir vozes, palavras, culturas, desejos e corpos determinados em torno dos quais também se “articula a lei, a justiça, a verdade e o Estado” (LUDMER, 2002, p.12).

Diante disso, como pensar o desejo homoerótico? Terreno de grandes conflitos, pensar o desejo homoerótico é inseri-lo numa gama de discursos que ao longo do tempo foi construindo-o, ao mesmo tempo em que consolidava o que Butler (2015) denominou de heteronormatividade que se estabeleceu como regra, relegando as demais formas de amor à dimensão da anormalidade, da patologia e do pecado.

Assim, “a heterossexualidade do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre feminino e masculino, em que estas são compreendidas como atributos expressivos de macho e fêmea” (BUTLHER, 2015, p.44). A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de identidades não possam existir. Desse modo, a aversão a qualquer forma de comportamento, considerada transgressora, pode evoluir, partindo, muitas vezes, de insultos,

danos morais e materiais; até formas mais violentas que envolvem agressão física e assassinato, geralmente marcado pela crueldade do *modus operandi* do agressor.

Esse conjunto de valores se impõe como uma impossibilidade de que a experiência homoerótica seja vivenciada como legítima, pois assumir a legitimidade dessa experiência significaria navegar por um reposicionamento na própria história individual e coletiva dos sujeitos, considerando que os valores morais são constituidores das identidades e das culturas. Por isso, a homofobia impede que tais sujeitos encontrem legitimidade, além de consolidar formas violentas de expressão de ódio e de preconceito.

#### CASO 1: POR QUE ELE MATA? UM CÃO DANADO SOLTO NA RUA

Escrito em 1999, *Cão danado solto na rua* é a estreia romanesca de Ricardo Thomé e nos apresenta a trajetória do protagonista Leo, conduzindo o leitor de maneira exasperada pelos labirintos da dúvida e da não aceitação de si mesmo até o desenlace trágico. Por meio da metáfora do cão, apresenta a ideia do sexo instintivo como elemento que coloca ser humano e animal no mesmo patamar.

De maneira geral, o romance discute a problemática do gay enrustido que, ao mesmo tempo em que tem consciência de seu desejo e o vivencia; tenta refugiar-se, pressionado pelas convenções sociais, na companhia de mulher e filhos, como mecanismo por meio do qual esconde sua homossexualidade.

Eis o dilema que acompanha os gêmeos Leo e Leon e que irá desencadear uma gama de sentimentos no protagonista. Já no início do romance, Leo, ao ficar sabendo pelo próprio irmão de que estava em um relacionamento gay, reforça toda uma visão cultural que concebe essa relação como doença e pecado. A declaração do irmão o desconcerta, pois o obriga a se deparar com velhas angústias.

À medida que sente o desejo crescer, Leo envereda pelo universo dos botecos, das zonas de pegação, do submundo que entremeia o sexo avulso e a prostituição masculina. Contudo, isso o lança cada vez mais num contexto de autonegação. Há uma condenação de si que se agiganta quando ele percebe a atração que tem pelo irmão num misto de culpa e desejo que, se

por um lado não se concretiza na relação sexual física; por outro, apodera-se dele numa espécie de delírio que o atormenta e que o leva às saídas fortuitas pelas noites do submundo gay.

Mas quando quis reter na memória o rosto gêmeo do irmão, tudo o que lhe veio à lembrança, com uma clareza insuportável, foi aquele membro viril, aquele órgão surpreendentemente estranho, *fodedor* de mulheres, *fazedor* de crianças, que flagrara no banheiro. Sentiu-se imediatamente envolvido por um desejo imperativo, violento. Ainda tentou afastar a ideia, mas, por mais que se esforçasse, era como se aquele membro estivesse ali, diante dele. Embriagado por uma excitação irrefreável, masturbou-se com fúria. Já não havia espaço para culpas nem minhocas. E logo gozava abundantemente com o fantasma do próprio irmão! (THOMÉ, 1999, p. 57-58).

Todo esse contexto vai conduzindo Leo a uma falta de empatia, a uma incapacidade de amar, de se importar com o outro, de sentir pena de qualquer pessoa além de si mesmo. Os outros – Omar, Guido, Rodolfo, Isadora e o próprio Leon – são simplesmente objetos a serem manipulados a seu bel-prazer. Sob a máscara de sanidade, um cão prestes a sair fora de controle começa a se desenhar.

Olhava aquele corpo, ali, estirado, oferecido, e aquela visão causou nele uma espécie de excitação sádica. Tinha vontade de feri-la, de magoar aquele corpo estranho, excessivamente nu, nu como só um corpo de mulher poderia ser. Mas antes que pudesse dar vazão a seus impulsos, bateram à porta: era o rapaz da recepção, trazendo o uísque que havia encomendado antes de subir (THOMÉ, 1999, p.64).

Em sua busca desenfreada, Leo mergulha cada vez mais no mundo dos desejos e prazeres seja na espreita do irmão que atua como garoto de programa e cujas ações só revelavam a violência de seu próprio desejo. “Leon parecia-lhe súbita e inusitadamente belo, e ele o via com quem vê uma imagem melhorada de si mesmo” (THOMÉ, 1999, p.62); seja no reencontro com Omar, seu amigo de infância que vive sua sexualidade sem culpas. “Leo se debatia entre dois sentimentos antagônicos: um, de aversão, quase nojo; outro, de atração, quase desejo” (THOMÉ, 1999, p.77).

Por mais que tentasse fugir, cada vez que Leo encontra o irmão sente o desejo invadi-lo com uma fúria implacável que o consumia física e mentalmente ao mesmo tempo em que é invadido por um sentimento de asco e culpa que termina numa fúria aniquiladora. Leo entra numa espécie de delírio psicótico que vê o irmão como o grande culpado pelo estado em que ele se encontra. Surge, então, uma necessidade de fazê-lo pagar por isso. Alimentando essa ideia, Leo contrata o amigo Omar para seduzir seu irmão e o levar a um quarto barato de um hotel. “Leo olhou para o irmão: ‘Você agora vai ter o que pediu’, pensou, cheio de uma satisfação dolorida. E, arrancando com o carro, sequer percebeu que um sorriso nervoso deformava-lhe o rosto” (THOMÉ, 1999, p.87).

Entretanto, a situação não foi suficiente para aplacar seus conflitos interiores. Busca refúgio na bebida até encontrar alguém com quem decide seguir. Vão para um apartamento onde começam a transar. Leo, entretanto, começa a se sentir mal, acha tudo aquilo sujo e nojento. É nesse momento que explode numa onda de cólera e ódio.

– Pelo amor de Deus, não faça isso, não faça isso! – gritava, cuspidando sangue. – Pode levar tudo, é tudo seu. Mas Leo não ouvia. Batia com força, os punhos cerrados, completamente fora de si. Moacyr ainda tentou alcançar o cinzeiro de cristal sobre a mesa de canto, mas não conseguindo, suplicou: – Não me mate, por favor, não me mate! Mas Leo não ouvia. Só havia aquela música, aquele cheiro, aquela cor, o mundo girando, Leon, Leon, Guido, Isadora, e ele esmurrava o rosto do sujeito, socava seu estômago, nem percebeu quando ele começou a vomitar sangue, quando defecou, o cheiro da merda azedando o doce do incenso, tudo misturado, e ele batia, batia, batia. Moacyr conseguiu se desvencilhar por um momento, mas antes que pudesse escapar, Leo avançou outra vez, socando sua nuca contra a parede, cada vez mais violento e cruel. Os dentes do homem rilhavam como lixa, ele não cessava de vomitar, a cabeça partida, o sangue inundando tudo, ia ficando tudo rubro, não mais rosa, mas rubro, e Leon, Isadora, Leon, Omar...Sossegou, afinal. O que estava fazendo? Soltou o pescoço do sujeito, como se soltasse um saco de lixo (THOMÉ, 1999, p,102).

Por fim, Leo transforma-se num agressor, massacrando um outro que de certa forma representa aquilo que ele deseja e teme ao mesmo tempo. Seu

crime está invariavelmente enraizado numa necessidade inconsciente de vingança contra aqueles que vivem sua sexualidade sem conflitos e consequentemente com aqueles que simbolicamente o rejeitaram. Com afirmação Moraes (2009, p.99), “o homossexual enrustido, cão fora de controle, imita os gestos exibicionistas do irmão e, à guisa de michê, passa a atacar aqueles que se aproximam”.

Assiste-se, pois, à construção de uma mente assassina, de um psicopata que não sente culpa ou remorso. Mantendo uma frieza assustadora, volta a sua vida normal. “Leo seguiu caminhando, o corpo cansado, mas era um cansaço gostoso, leve” (THOMÉ, 1999, p.103). O cão volta para a noite e tem-se a sensação de que haverá mais.

## CASO 2: O MAL EM AÇÃO: UM SERIAL KILLER NA CENA GAY CARIOCA

Publicado em 1997, *A última canção de Bernardo Blues* é o romance de estreia de Waldir Leite e insere o romance policial na esfera da literatura homoerótica brasileira. Numa narrativa fluida, com uma bem urdida trama entrelaça a dinâmica da prosa policial – suspense e enigma – à narrativa de subjetivação gay.

Aqui, o gênero policial serve de mote para o desenrolar da narrativa, pois é a busca pelo assassino de Bernardo Blues que apresenta ao leitor Bruno, irmão da vítima e que, de algum modo, ocupará o espaço do detetive a quem caberá a solução do enigma. “O senhor me desculpe, Padre, mas eu preciso saber o que aconteceu com meu irmão” (LEITE, 1997, p.07). E, na busca por respostas, o seminarista mergulha no cotidiano do mundo gay da Zona Sul carioca, ao mesmo tempo em que ele (re)descobre a sua própria sexualidade.

Entretanto, a narrativa de Leite apresenta um importante diferencial no que tange à identidade do assassino, pois diferente da narrativa policial tradicional ele não se encontra no final. Ao contrário, na metade da trama, o leitor já o conhece. O suspense vai se dar por meio de outra estratégia, pois ao refazer os passos do irmão, Bruno, sem o saber, se vê seduzido e atraído pelo assassino. A narrativa, então, ganha uma nova mola propulsora: será que Bruno será mais uma das vítimas? Ele não sabe, mas corre perigo.

Mas quem é esse assassino? Como ele se tornou esse mal que assola a comunidade gay do ensolarado Rio de Janeiro? Seria um *serial killer*? Faz-se importante destacar que, aqui, se entende por *serial killer*, o indivíduo que cometeu dois ou mais homicídios sexuais seriados, separados por intervalos variados de tempo (SCHECHTER, 2013). Nesse contexto, Alexandre ou Alex enquadra-se nessa definição, pois se sabe logo no início da narrativa que Bernardo não fora a única vítima e outras se darão no decorrer dos fatos narrados.

Ao apresentar Alex, o narrador não só acentua sua beleza física: “cabelos loiros e bem curtos, o olhar infantil, a voz firme” (LEITE, 1997, p.58); mas também revela seus instintos mais sombrios: “sentindo o olhar do outro sobre o seu corpo, retribuiu com o brilho assassino dos seus olhos” (LEITE, 1997, p. 51). Alex tem consciência de que seu corpo e sua beleza são atrativos para suas presas. Além disso, como todo *serial killer*, sua excitação atinge o clímax com o sofrimento e a morte da vítima.

Caminhou até o banheiro, deixando Alex sozinho, na sala de seu apartamento. Esse esperou apenas ouvir o barulho do chuveiro para entrar em ação. Sorrateiro foi até a cozinha, à procura de uma faca. Encontrou uma que considerou perfeita na gaveta dos talheres. Segurou-a firme com a mão direita e acariciou com a ponta dela o seu mamilo esquerdo. Imediatamente o seu pau ficou duríssimo, inflando com vigor o seu short azul e amarelo. Agora sim, estava excitado. Matar era o que o excitava (LEITE, 1997, 53).

A violência e a crueldade de seus atos são a fonte suprema de prazer que alcança o mais alto grau de excitação, chegando ao ponto do orgasmo. Inteligente e sedutor, Alex transita pela Zona Sul carioca, pelo calor que “faz os corpos masculinos suarem e se despirem nas suas páginas” (MORAES, 2009, p.93), pelos bares, boates e praias frequentados pela comunidade gay do Rio de Janeiro. Mas, quem é Alex?

Alexandre (Alex, para os íntimos) nunca conheceu seus pais biológicos, pois fora abandonado à porta de uma igreja presbiteriana onde fora adotado por um casal de mais de cinquenta anos que viviam sozinhos num sítio em um subúrbio da Baixada Fluminense. Aos cinco anos, seu pai adotivo tem um ataque de trombose, sendo hospitalizado por várias semanas. Por esta

razão, sua mãe pediu ao pastor que tomasse conta dele. Foi durante esse período que o pequeno Alexandre foi submetido a constantes abusos físicos e psicológicos.

Na cama, depois de apagar a luz, o homem ficou acariciando a criança, enfiando a sua mão gordurosa dentro do seu short. Depois, obrigou-o a ficar de bruços, tirou toda a sua roupa e o penetrou sem piedade. Nunca mais o menino iria esquecer a dor lancinante, nem o lençol sujo de sangue, nem suas lágrimas inundando o travesseiro. Muito menos as palavras rudes do pastor quando ordenou que ele parasse de chorar (LEITE, 1997, p.60-61).

Assim, afirma Schechter (2013, p.255), “se uma pessoa é severamente maltratada desde a mais tenra infância, ela crescerá com uma visão deturpada da vida”. Para tal pessoa, o mundo é um lugar detestável, onde todas as relações humanas são baseadas não em amor e respeito, mas no poder, no sofrimento e na humilhação. Tendo sido torturado na infância por aqueles que deveriam protegê-lo, o indivíduo buscará mais tarde torturar os outros, em parte como uma força de vingança e em parte porque foi tão deformado psicologicamente por suas experiências que só consegue sentir prazer ao causar a dor e, nos casos mais extremos, só consegue se sentir vivo ao causar a morte.

Ele tinha apenas onze anos, quando entrou sorrateiramente no apartamento do pastor e o encontrou dormindo. Pegou uma faca na cozinha e começou a golpeá-lo. O primeiro golpe na garganta foi mortal. Os demais ele espalhou por todo o corpo. Quarente e nove golpes. Nem mais nem menos (LEITE, 1997, p. 71).

Enfim, com Alex, o narrador aposta no abuso sexual como possível gênese da violência homofóbica, ao mesmo tempo em que provoca no leitor uma dupla reação: piedade pela criança terrivelmente maltratada que era e horror pelo monstro que acabou se tornando.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim da leitura, nota-se que, há uma tentativa de se desenhar uma possível genealogia da violência homofóbica. Porém o fazem a partir de perspectivas diferentes. Enquanto Ricardo Thomé ilustra a tese que sua causa esta no homossexual enrustido, pois a homofobia predominante na sociedade faz com que muitos gays cresçam com um profundo sentimento de ódio e rejeição a si mesmos; Waldir Leite assume a perspectiva do abuso na infância como matriz para uma vontade de vingança ou de ódio contra tudo e todos. Isso leva à psicose e conseqüentemente ao crime.

É claro que em momento algum se buscou justificar tal violência, mas talvez reconstruir os diferentes discursos que possam consolidar a sua gênese. E, assim, entender como essa mesma sociedade, de algum modo constrói dispositivos por meio dos quais gera cães irascíveis que dilaceram vozes como as de Bernardo Blues.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHAUÍ, M. Laços do desejo. In. NOVAES, A. (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

DORNELLES, J. R. W. **O que é crime**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

ERIBON, D. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2008.

LANCE, D. **Além do desejo**: literatura, sexualidades e ética. São Paulo: É Realizações, 2015.

LEITE, W. **A última canção de Bernardo Blues**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LUDMER, J. **O corpo do delito**: um manual. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MESSA, F. de C. **O gozo estético do crime**: dicção homicida na literatura contemporânea. 2002. Tese (doutorado em teoria literária) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

MORAES, J. L. M. de. A construção da homossexualidade através das relações fraternais: os casos Ricardo Thomé e Waldir Leite. In. SILVA, A. de P. D. da; CARMARGO, F. P. **Configurações homoeróticas na literatura**. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 87-100.

SCHECHTER, H. **Serial Killers**: anatomia do mal. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

THOMÉ, R. **Cão danado na noite**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1999.

## **“MARIDO DE BICHA”: PERFORMANCES DE GÊNERO & OUTRAS TROCAS**

*Dorinaldo dos Santos Nascimento*<sup>1</sup>

Este trabalho encontra-se “num entrelugar epistemológico” (SOUZA JÚNIOR, 2007, p. 120) enquanto crítica literária em cruzamento aos Estudos Culturais. À luz disso, segundo Silva e Fernandes (2011, p. 134) “Essa episteme nasce da emergência de tantos sujeitos nas sociedades que reivindicam lugares antes inexistentes, negados ou em processo de tolerância e aceitabilidade”. Em que pese, também, sublinharmos a inserção deste estudo no amplo e complexo universo da sexualidade, termo de uso recente na cultura Ocidental para denominar um dispositivo histórico em que “a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns com os outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder” (FOUCAULT, 2015, p. 115).

Em face de novos arranjos relacionais homoeróticos constituídos por “amizades” e conjugalidades configuradas entre parcerias que intercambiam obtenção de vantagens e oferecimento de sexo, objetivamos, nesta pesquisa, analisar as performances de gênero de personagens aderentes a essas relações de troca. Compreendendo que “o gênero é a construção cultural varável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2016, p. 194). Em consonância à perspectiva de sexualidade proposta por Giddens (1993, p. 10) que a concebe como “uma elaboração social”, bem como assinala a respeito da emergência de uma “sexualidade plástica” descentralizada que não serve às necessidades de reprodução.

Neste capítulo, a coletânea de contos em escopo *Os solteirões* (1975), de Gasparino Damata interpela performances masculinas que hibridizam dra-

---

<sup>1</sup> Prof. de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Colégio Estadual Flaviano Dantas do Nascimento, em Banzaê-BA. Mestre em Letras (PROFLETRAS) pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: dori.s.n@hotmail.com.

ma e prazer, experimentados por homens, que em sua performatividade de gênero veem-se numa encruzilhada por conflitos de orientação sexual, tendo em vista disponibilizarem seus corpos para intercâmbios a outros homens, conforme análise do *corpus*, por meio das narrativas *A desforra* e *O voluntário*.

Por dar evidência, sem tangenciamentos à subcultura e identidade *gays*, a obra supracitada inscreve-se enquanto "literatura de subjetivação" em contraposição à "literatura de representação", essencialmente produzida sob estereótipos em torno da figura do homossexual (LUGARINHO, 2008, p. 19-20). Enfatizamos, também, que a compilação de contos foi fabulada no período de emergência de movimentos de militância e discursos afirmativos *gay* no Brasil. Convém assinalar que Gasparino Damata atuou como jornalista colaborando com o simbólico jornal "Lampião da Esquina" (1978-1981) - resultado de esforço intelectual do ativismo *gay* na imprensa alternativa brasileira durante o período de abrandamento da Ditadura Militar.

## ARRANJOS RELACIONAIS HOMOERÓTICOS E PERFORMANCES DE GÊNERO

O termo 'relacionamento' como indicativo de vínculo emocional próximo e continuado com outra pessoa é de uso corrente em um período relativamente recente. Segundo Giddens (1993, p. 69), atualmente, vivencia-se de modo recorrente o fenômeno do 'relacionamento puro' em referência a situações em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, "pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra", e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada um individualmente permanecerem nela.

Isso é decorrente da transformação da intimidade nas sociedades modernas, cujo amálgama de sexualidade, amor e erotismo, também converge para uma diferenciação entre o amor romântico e o 'amor confluyente', este não é necessariamente monogâmico, no sentido da exclusividade sexual:

O amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias 'para sempre' e 'único' da ideia de

amor romântico[...]o amor confluyente pela primeira vez introduz a *ars erotica* no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento (GIDDENS, 1993, p. 72-74, grifo do autor).

Sublinhamos que nesse contexto de mudanças ocorridas na intimidade Ocidental, a condição pós-moderna capitalista tem exibido a exacerbação da erotização e expansão da pornografia em coexistência crescente às práticas de intercâmbios econômico-sexuais por meio da prostituição em suas várias modalidades (PERLONGHER, 1987). Nesse estudo, abordaremos a prostituição masculina envolvendo desde processos de troca para obtenção de vantagem/favorecimento até às práticas exclusivamente mercantis do sexo pago, ambos interconectados ao universo da subcultura *gay* possibilitando arranjos relacionais homoeróticos, e desdobrado-se em performances de gênero sob intensa negociação pelos seus parceiros a partir de uma espécie de contrato informal.

Em vista disso, pensemos, então, na definição contemporânea de contrato de locação como aquele em uma das partes (locador) se obriga a ceder à outra (locatário), por um determinado tempo, o uso e gozo de coisas não fungíveis, mediante retribuição. Podemos transpor esse conceito para o contexto das práticas sexuais configuradas pelo/no mercado da prostituição masculina envolvendo trocas econômico-sexuais. Desse modo, em analogia ao contrato de locação, a comercialização do sexo calcado na perspectiva da prestação de serviços ocorre mediante negociação, numa espécie de contrato informal entre o locador, sujeito que se prostitui, oferta seu corpo, objeto de consumo, para aluguel temporário ao outro (cliente) que efetiva o pagamento pelo uso do corpo, satisfação de fantasias e desejos sexuais.

Em tal transação que culmina com o ato sexual, há o relevante aspecto monetário conforme acerto do preço em face de cada uma das práticas, por exemplo, felação, cunete, ejaculação, beijo, etc., ou pelo conjunto delas. Decorre disso uma multiplicidade de arranjos de gênero-erotismo por parte dos clientes criando um contexto mais amplo, “que pede, do outro lado, homens negociando outras práticas que não apenas aquela inferida por alguém menos afeito à dinâmica do campo pela performance pública dos *boys de programa*” (VIANA, 2010, p. 80-81).

Assim, na interação com clientes, a construção dos papéis de gênero na perspectiva daqueles que se prostituem converge para as variações de performances sexuais e condutas eróticas. As posições assumidas, disseminadas como "ativo", "passivo", "100% ativo", "ativo liberal", "ativo e passivo" trazem como questão subjacente:

a centralidade do ânus [foco de tensões e conflitos], no negócio do boy. Se para o boy o ato de penetrar o cliente lhe garante a supremacia de sua masculinidade, inversamente, para o cliente, o fato de penetrar o boy destitui este último da posição de macho viril e dominador [...].sob o peso simbólico de significado sócio-culturalmente construído, o ânus enquanto 'zona proibida' para muitos boys de programa deve ser resguardado, a fim de garantir o reconhecimento público de sua masculinidade [...].É neste sentido que a região anal se configura enquanto símbolo de força e cobiça. No universo da prostituição masculina, o boy, muitas vezes, cobra e ganha mais para ser penetrado. Socialmente para os boys de programa, o sexo assume uma representação valorativa estabelecida e justificável pela relação de troca e ganho econômico, onde a honra, muitas vezes, parece se concentrar única e exclusivamente no ânus (SOUZA NETO, 2009, p. 7).

Corroborando o pensamento de Perlongher (1987, p. 66-67):

Das transações entre a hipervalorização de uma virilidade convencional que proscreve discursivamente o ânus como zona erógena e o envolvimento em relações, cujo eixo gira precisamente em torno da sensibilidade anal, dessa tortuosidade de claro-escuros, de falsas poses, de simulacros e paixões subterrâneas, contraditórias, encontradas, pode derivar, em alguma medida, o halo de sordidez que impregna o negócio do michê.

No âmbito do discurso, os prostitutos hipervalorizam sua masculinidade, embora suas performances sexuais, quase invariavelmente, sejam negociadas com os clientes. "Claramente, essa maneira de pensar as trocas de desejo marcadas pelo gênero permite uma complexidade muito maior, pois a interação entre masculino e feminino, pode constituir uma produção altamente complexa e estruturada do desejo" (BUTLER, 2016, p. 214).

Por isso, no âmbito de tais transações abre-se a perspectiva de negociar-se não somente os prazeres do corpo, mas também as identidades subjetivas, essencialmente, atreladas à atividade e passividade, respectivamente, de masculinidade e feminilidade. “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e na contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2014, p. 31).

Isso posto, Souza Neto (2009) salienta que para muitos prostitutos ser “ativo” não corresponde somente e simplesmente a uma categoria de performance sexual, mas, de identidade sexual, sustentada no falocentrismo e heterossexualidade compulsória, apesar da manutenção sexual constante com outros homens. Assim, “A homossexualidade masculina renegada culmina numa masculinidade acentuada ou consolidada, que mantém o feminino como impensável e inominável” (BUTLER, 2016, p. 126). Sem perdemos de horizonte o fato de “O dinheiro torna-se então o fator de permissividade para as possibilidades de transitoriedade flexibilidade exigida as performances sexuais durante o coito, sem com isso, interferir ou ameaçar sua própria identidade” (SOUZA NETO, 2009, p. 68). Considerando que sob o perímetro do privado, a imagem estereotipada de ‘macho’ construída socialmente não corresponde ao imaginário, justificado pela relação mercantil.

### TOY BOY NO MERCADO DO SEXO E CONJUGALIDADES ENTRE MILITARES: ‘FAZER PAPEL DE MULHER’

No conto *A desforra* o personagem de meia idade, Ferreira, dentista, amante das artes plásticas com poder aquisitivo considerável e uma rede de amigos da alta sociedade carioca, mantém constantemente arranjos relacionais com garotos que se prostituem, de preferência morenos, sustentando-os em sua residência. Ele não sente pudor por estabelecer sempre relações calcadas no contexto da prostituição. Para ele, ‘todo garoto tinha um preço’:

Em matéria de amor, só acreditava no prazer comprado, isto é, no garoto que topava exclusivamente por dinheiro, ou vantagens altas, que sabia tirar partido da situação, tudo feito com o máximo de sinceridade, sem hipocrisias para não deixar ninguém iludido; nada de

"eu te amo" e coisa parecidas; garoto que se apaixonava não servia, era *bicha em potencial* (DAMATA, 1975, p. 141-142, grifo nosso).

Segundo Perlongher (1987, p. 238), o horizonte conjugal para muitos prostitutas significa uma espécie de 'enclausuramento', bem como impedimento ao estilo de vida errante, baseado no nomadismo, no gosto pela aventura, no interesse pelo imprevisível, conforme ocorre na narrativa em tela com o jovem Laércio:

Sua vida com Ferreira, nos primeiros meses, se por um lado foi um mar-de-rosas – pois o dentista o cobria de presentes, levava-o a jantar em restaurantes caros, ao teatro e a bons cinemas -, por outro lado tornou-se em pouco tempo, rotineira, sufocante, por vezes intolerável, verdadeira *prisão de luxo* [...]Sem ter o que fazer, distraía-se lendo Grande Hotel e livrinhos de sacanagem...deitado no sumiê da saleta, exibindo as belas coxas lisas e bem torneadas, o sexo volumoso, como um *bicho de estimação* preso em casa para não sair à rua e não se misturar com outros, da raça inferior [...]Ferreira e os três parceiros jogavam até altas horas da noite, deixando-o de lado, sem se preocupar, como se ele fosse *um embrulho* que a pessoa deixa num canto e que depois volta para apanhar, certa de que ninguém tocou ou levou para casa (DAMATA, 1975, p. 113-134, grifos nossos).

Depreendemos, também, por meio do excerto que o personagem é uma espécie de *toy boy* – expressão inglesa de uso contemporâneo em referência a homens geralmente muito jovens e considerados atraentes pela beleza física, os quais atualizam a figura do gigolô, posto que seu mantenedor ao possuir poder monetário elevado os tratam como 'brinquedo' moldável aos seus desejos/fantasias quase unilaterais, além de compor uma parceria 'feliz' perante à vida social. É pertinente enfatizar que no âmbito da prostituição masculina, esta se caracteriza por ofertar o corpo do homem que se prostitui como moeda de troca. "Importante destacar isso, porque implica desfazer uma comum associação entre a venda de favores corporais e feminilidade, e perceber a inserção do homem como objeto no mundo da prostituição" (BARRETO, 2012, p. 62).

Os *toys boys* financiados por Ferreira, além de terem a tez mulata e muitos jovens, deveriam, também, atender às suas preferências de performance se-

xual, o garoto passivo e ele como ativo dentro de um esquema de fantasia específico em que se tem a sensação de penetrar (de ‘comer’) um homem másculo:

[...]embora só gostasse de comer, não suportava garoto que ao chegar na cama virava logo, preferia o tipo que dava com menos facilidade, que botava antes uma certa banca, pois lhe proporcionava um prazer maior, já que para ele não existia satisfação completa no ato (DAMATA, 1975, p. 142, grifo nosso).

No caso do jovem michê Laércio, apesar de ser passivo nas interações sexuais com Ferreira, tal performance não é bem equacionada por ele que sente o peso da heterossexualidade compulsória sob o fantasma de se transformar em “marido de viado”, conforme pensa consigo após discussão com a ex-namorada por quem ele abandona Ferreira, que em meio a um diálogo de intensa briga insinua feminização do jovem michê diante do relacionamento com um homossexual. Em virtude disso, em outra discussão com Ferreira, este possesso com ele após ter sido permutado por uma mulher, Laércio revela a necessidade de autoafirmação heterossexual e mais à frente a incerteza perturbadora quanto à orientação sexual dele:

Mas sou homem, sou macho, e quem quiser que acredite, só me meti com veado uma vez, e assim mesmo porque estava numa merda fodida. O que eu gosto mesmo, meu irmão, é de mulher, de uma boceta, morou [...]Porra! Estou ficando maluco[...]já não sei mais o que porra sou. *Se sou homem ou se sou veado*, ou o que porra sou (DAMATA, 1975, p. 154, grifo nosso).

Esse conflito do personagem nos remete ao que Giddens (1993, p. 70) lança como questão contemporânea de que “Pelo menos na cultura ocidental, a época atual é o primeiro período em que os homens estão descobrindo que eles próprios são homens, ou seja, possuem uma “masculinidade” problemática”.

Para o personagem Laércio, cujo “modo falsamente viril de garoto que só fala em mulher mas toma dentro como vaca nova” (DAMATA, 1975, p. 149), segundo Ferreira - um sujeito reconhecido como “homem de verdade”, ter sua perfor-

mance avaliada como feminina implica perda do capital erótico. "É possível que a intensa preocupação que os homens externam quanto ao risco de feminização esteja também articulada a táticas de preservação do volátil capital erótico que é associado à masculinidade nesse contexto" (OLIVEIRA, 2010, p. 255).

No conto *O voluntário* que se passa centralmente em um Corpo de Fuzileiros Navais, após algum tempo na corporação e assédios precedentes, o recruta Ivo procura o sargento Leocádio, um inveterado aliciador de jovens no quartel, em busca de favorecimento e proteção no propósito de conseguir um emprego através do sargento. Tal pedido lança os dois para o momento de intercambiarem suas moedas de troca. Um com a utilização de seu poder para angariar com seus superiores um emprego e o outro oferecendo seu corpo durante uma noite de sexo. Vejamos uma fala do diálogo entre entres eles "Se você quiser se encontrar comigo logo mais à noite...Já tenho uma resposta certa sobre seu emprego" (DAMATA, p. 93).

Sob efeitos etílicos em um bar, o recruta Ivo negocia o posterior ato sexual com Leocádio dando ênfase à proscrição do sexo anal, tendo em vista ter conhecimento das preferências de seu parceiro como ativo. Observemos uma passagem da interlocução deles: "Só não topa o quê, porra? Fazer papel de mulher, sargento" (p. 98). Diante disso, depreendemos que:

o gênero pesa nas trocas sexuais – na mesma medida, talvez em que as trocas sexuais sedimentam a materialidade do gênero. A performance de gênero pode agregar prestígio e valor erótico aos agentes sociais [...]As trocas eróticas, por sua vez são elas próprias gestos generificados que comparecem na constituição da subjetividade e corporalidade do sujeito (OLIVEIRA, 2010, p. 250).

Em continuidade às performances negociadas entre os militares, vejamos: "Ora, sargento, o senhor sabe...Uma sacanagem de homem para homem; abraçar, beijar na boca, fazer punheta um no outro" (DAMATA, 1975, p. 99). Mais à frente os limites impostos: "Nas coxas eu deixo, não pega nada...Por trás não, sargento; não dá pé. Só pela frente" (p. 99). Esse diálogo é elucidativo, pois, segundo Butler (2016, p. 127) "Algumas partes do corpo tornam-se focos concebíveis de prazer precisamente porque correspondem a um ideal normativo de um corpo já portador de um gênero específico" (BUTLER, p. 127).

Observemos a cena em que os personagens consomem os papéis de gênero, cujo temor de efeminação por meio do ato da penetração é repellido e proposto outros arranjos performativos sexuais similares ao binarismo macho/fêmea (relação dominador/dominado), mas não idênticos:

[...]se estirou de *pernas abertas* e ficou aguardando que ele viesse e consumasse o ato na maneira pré-combinada; os braços em forma de cruz cobriam-lhe os olhos e parte do rosto bronzeado, lavado de suor, numa espécie de defesa contra a claridade, que de resto era quase nenhuma, mas podia estar também querendo esconder a vergonha que sentia por concordar em uma situação tão humilhante, contrária à sua natureza. Sem se cansar de contemplar aquele corpo jovem e sadio que desejara com loucura, Leocádio curvou-se sobre os joelhos, apoiado nos braços fortes, vigorosos, que tremiam; e beijou delicadamente a penugem dourada do peito e os mamilos rosados de Ivo, que não se mexia. Em seguida desceu os lábios até o umbigo, onde o calção de banho deixara a marca, e os flancos alvos; depois colocou o sexo enlouquecido entre as duas *coxas roliças* e glabras que tinha à sua frente (DAMATA, 1975, p. 101-102).

Após esse episódio, os dois passam a morar juntos sob compromisso mútuo de fidelidade, Leocádio já oficial reformado e Ivo fuzileiro naval. Simultaneamente à conjugalidade com o ex-sargento, o fuzileiro mantém um relacionamento às escondidas com uma mulher. Contudo, é descoberto pelo parceiro mais velho que se enfurece, inclusive, agredindo-o fisicamente. No momento de briga após chegar tarde da noite em casa, Ivo revela: “Foram dizer para ela que eu vivia amigado com o senhor, era seu garoto. *Servia de mulher para o senhor, sargento*” (DAMATA, 1975, p. 111, grifo nosso).

Diante disso, Ivo sai de casa com juramento de não se envolver mais com nenhum outro homem. Há o temor de decretar publicamente o fim de sua heterossexualidade compulsória ao estabelecer uma relação marital com um homossexual (“virar marido de bicha”). Notamos que o personagem dramatiza o jogo de ambivalências entre o modelo heterossexual e suas atitudes convergentes à homo/bissexualidade. O que remete a uma flutuação por categorias sexuais diferentes que dependem do contexto e momento em que se encontra. Depreendemos que “o sujeito assume identidades di-

ferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente" (HALL, 2015, p. 12).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões empreendidas indicam o desprestígio da feminização como ponto nevrálgico de sujeitos que negociam performances de gênero dependentes do contexto e momento em que se encontram. Como fenômeno inconstante e contextual, "o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes" (BUTLER, 2016, p. 32).

Tal constructo social, cultural e histórico no âmbito das sexualidades aparecem fabulados nos dois contos analisados. Temos personagens masculinos que protagonizam novos arranjos relacionais homoeróticos sob intercâmbios, cuja moeda de troca preeminente são corpos negociados por meio dos quais forjam-se performances de gênero que reproduzem o binarismo masculino/feminino em polarizações envolvendo ativo/passivo, dominador/dominado, e por conseguinte, superior/inferior, por isso, a repulsa ou não aceitação do penetração anal entre os personagens analisados. Posto que deixar-se penetrar por outro homem equivale à feminização tão desvalorizada socialmente.

Em que pese aqui as performatividades negociadas trazerem subjacentes os papéis de gênero tão arraigados na incoerente e contraditória heterossexualidade compulsória que impele sujeitos adotarem discursos e práticas ambivalentes, conforme evidenciamos nos personagens objeto desse estudo, que em suma alimentam uma vida dupla sem assunção de orientação sexual mais explícita, ao contrário, não há cogitação nem mesmo de uma possível bissexualidade.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Victor Hugo de Souza. **“Vamos fazer uma sacanagem gostosa”:** **Uma etnografia do desejo e das práticas da prostituição masculina carioca.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFF, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DAMATA, Garparino. **Os solteirões.** Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GIDDENS, Antony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LUGARINHO, Mário César. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luís Capucho. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (Org.). **Aspectos da literatura gay.** Joao Pessoa: Editora da UEPB, 2008. p. 9-24.

OLIVEIRA, Leandro. Entre discursos, jeitos e gestos: performances de gênero e sexualidade no mercado erótico de travestis e cross-dressers. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita.; BASTOS, Liliana Cabral (org.). **Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 235-259.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo.** 2. ed. São Paulo:/ Editora Brasiliense, 1987.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Crítica Literária ou Cultural? Caminhos críticos da literatura de temática gay. **Crítica Cultural** (*Critic*), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 129-141, jan. /jul. 2011.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. Literatura e homoerotismo: entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais. In: **Herdeiros de Sísifo**: teoria da literatura e homoerotismo. Marina: Aldrava Letras e Artes, 2007.

VIANA, Nornando José Queiroz. **"É tudo psicológico! Dinheiro...pruuu! Fica logo duro!": desejo, excitação e prazer entre boys de programa com práticas homossexuais em Recife**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFPE, 2010.

## DESEJO E VIOLÊNCIA NA LITERATURA HOMOERÓTICA

*José Ailson Lemos de Souza*<sup>1</sup>

*Maurice* (1913/1971), de E. M. Forster, e *What Belongs to You* [O que pertence a você] (2016), de Garth Greenwell, possuem propostas narrativas distintas. O primeiro é um romance de formação que encena o conflito entre indivíduo e sociedade, ou, como pensa Judith Butler (2015) sobre o processo complexo de “reconhecimento”, o encontro entre sujeito e códigos morais. A história concentra-se no processo de amadurecimento do protagonista homônimo, interceptado pelo conflito entre sua homossexualidade e as regras sociais, que na época criminalizava sua orientação sexual. Já o romance de Greenwell surge num âmbito mais livre, em que a relação entre sujeito e sociedade, em se tratando da homossexualidade, embora nem sempre vital, goza de muitos progressos, como o amadurecimento de uma literatura que se debruça sobre a vida de gays, lésbicas e transgêneros, da abertura crítica e em processo de expansão dos estudos *queer*, e também de conquistas reais e simbólicas alcançadas em anos recentes com a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em diversos países.

Levando em consideração o recorte temporal em que se dá o enredo, quando a homossexualidade era penalizada institucionalmente através da criminalização e da “patologização”, pode-se mensurar o esforço de Forster em investir, através da literatura, em formas de visibilidade então proibidas, ilegais, através do melodrama e de um final feliz. A narrativa de Greenwell, por seu turno, dramatiza a “via crúcis” afetiva de um professor norte-americano radicado em Sófia, na Bulgária, que se envolve com um garoto de programa. Sem desdobramentos trágicos, tampouco um “final feliz”, a história salienta num tom melancólico as marcas deixadas por experiências em que o desejo resvala no território da abjeção, da vergonha.

---

1 Doutorando em Literatura e Cultura pela UFBA, com bolsa FAPESB. Email: ailsonls@yahoo.com

Há, entretanto, um ponto de confluência entre os dois romances: a articulação entre homoerotismo e homofobia. Para Eve Sedgwick (1990, p. 144), essa espécie de intertextualidade, ou seja, um termo ecoa o outro, estrutura-se na literatura produzida ao longo dos séculos. O intuito deste trabalho é analisar como esses termos apresentam-se nos romances em questão, objetivando com isso entrever como essa articulação liga-se à criação de sujeitos a partir de cenas de reconhecimento.

## ASPECTOS DA LITERATURA HOMOERÓTICA

Quando *Maurice* (1913) foi finalmente publicado, na década de 1970, após a morte do autor, dizia-se que o lapso temporal havia tornado o romance “gay”<sup>2</sup> de E. M. Forster (1879-1970) obsoleto quanto ao impacto cultural que teria em décadas anteriores. Sobre o lugar do romance no conjunto da obra de Forster, George Steiner (apud GARDNER, 2002, p. 476), por exemplo, afirma que *Maurice* despertaria interesse como o êxito menor de um autor importante. Talvez a principal razão para a publicação póstuma tenha sido a criminalização da homossexualidade na Inglaterra, revogada apenas em 1967.

Em trabalho anterior, discuti brevemente sobre a recepção do romance, quase que unanimemente negativa, especialmente no que tange ao tom sentimental utilizado para narrar as experiências amorosas do protagonista. Arrisquei-me então a interpretar a alta carga de sentimentalidade na obra como elemento fundamental daquele romance de formação, pois o recurso ao melodrama seria exatamente “de onde a narrativa tira sua força” (SOUZA, 2016, p. 53). O heterossexismo dominante ocultou (e em muitos casos interditou) a vida social e emocional de homossexuais por séculos. Um dos efeitos desse estigma pode ser divisado na circulação clandestina do romance de Forster, que foi lido e debatido por décadas entre amigos e conhecidos do escritor. É também reflexo de tal negação a suposta inviabilidade de um “discurso” sentimental (tradicionalmente codificado como “feminino”) para relatar a experiência amorosa entre homens.

As mudanças no panorama cultural, a partir das conquistas de mulheres, gays e minorias raciais nos diversos setores da sociedade, viabilizou a pro-

.....  
 2 Na literatura oriunda dos países anglófonos da Europa e da América do Norte, o termo “literatura gay” (gay fiction) tornou-se corrente no período Pós-Stonewall (1969).

dução diretiva e o consumo de uma literatura que realmente trate de questões caras às vidas dessas minorias. No caso dos homossexuais, indivíduos que mesmo orbitando um universo de identidades diversas e heterogêneas, percebe-se uma história em comum marcada pelo sofrimento com a discriminação, pelos impasses em assumir uma orientação sexual minoritária, e pelo trauma coletivo e relativamente recente da experiência com a AIDS. Pode-se dizer que a cada um desses aspectos da experiência homossexual corresponde um subgênero da literatura gay.

No início do século passado, quando foi escrito, o romance de Forster não tinha antecedentes que lhe servissem de modelo. É o que afirma David Leavitt (2005) em introdução ao livro. Leavitt fala de antecedentes no sentido de tratar da vida, do desejo, e do desejo de vida de um personagem homossexual. Narrativas anteriores ou contemporâneas à escrita da obra, como *A Marriage Below Zero* (1889), de Alan Dale, *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, ou ainda o conto *The Prussian Officer* (1914), de D. H. Lawrence, invariavelmente demonizavam a homossexualidade ou abordavam-na de forma indireta (LEAVITT, 2005, p. xi).

Um século após a gênese de *Maurice, What Belongs to You* (2016), primeiro romance do norte-americano Garth Greenwell, chama atenção pelas críticas favoráveis, entusiasmadas até, que tem recebido. James Wood (2016), escritor e crítico da revista *New Yorker*, compara a técnica narrativa de Greenwell, que dramatiza a fixação de um professor de inglês americano por um garoto de programa búlgaro, às de Virginia Woolf e W. G. Sebald. Ainda de acordo com a leitura de Wood, o romance segue uma espécie de “fórmula”, cara à ficção contemporânea: o protagonista, anos após a separação conflituosa da família, é chamado de volta pra casa; o pai, doente, expressa o desejo de rever o filho. Percebe-se um tratamento integrador do romancista e sua obra num escopo mais amplo do que convencionou-se chamar de literatura gay, passando a ideia de que, no presente – e naquele contexto cultural –, atingiu-se finalmente um ponto de equilíbrio, no qual uma narrativa centrada em experiências de vida homossexual seja parte de uma sociedade diversa, que se reconhece multifacetada.

No entanto, uma leitura breve da crítica jornalística que tem abordado a questão revela o oposto do que faz pensar a resenha de James Wood. Em texto

de 2013, o jornalista Daniel D'Addario faz um balanço da produção literária recente nos Estados Unidos e observa um crescente número de personagens gays povoando enredos “alheios”, ou seja, em papéis coadjuvantes, esquemáticos ou meramente figurativos. D'Addario sutilmente relaciona a incoerência gritante entre as experiências vividas por gays nos grandes centros urbanos e aquelas refratadas em alguns romances com a heterossexualidade dos autores. Quando se transfere o olhar para a produção de escritores gays que alcançaram projeção, percebe-se, de acordo com a leitura de D'Addario, uma tendência à homogeneização da experiência gay. Quer dizer, as narrativas precisam muitas vezes “encaixar-se” num padrão, numa convenção pautada pelas expectativas do grande público em torno da “realidade” homossexual.

Justin Torres, um dos escritores citados no texto de D'Addario, afirma que no espaço reservado à ficção LGBT, a excelência na escrita não é determinante para a circulação das obras. Apesar de almejar uma maior liberdade e diversidade em suas histórias, Torres faz entender que para garantir a publicação de seus textos, precisa adequar-se ao mercado editorial. Atualmente, segundo ele, o “enredo de casamento” (*marriage plot*) não é tão rentável quanto histórias centradas na experiência de personagens transgêneros. Sarah Schulman, outra escritora citada, aponta outro direcionamento da literatura gay produzida atualmente nos Estados Unidos, que é o apagamento da homofobia que parte de personagens de classe média, como se para proteger o leitor de um possível vislumbre no “espelho”. Outro problema enfrentado constantemente pelos escritores é a complicada tendência de se “totemizar” a homossexualidade, ou seja, representar a experiência de um grupo minoritário sempre ao nível de uma coletividade e menos no nível de experiências individuais, como acontece em narrativas sobre o cotidiano heterossexual. Para Daniel D'Addario, essas características se relacionam com a ausência de um grande êxito estético de autores norte-americanos em atividade e reconhecidos no âmbito da literatura gay.

Em texto que propõe desarticular noções por longo tempo estabelecidas sobre a dinâmica entre sujeito e experiência, Joan Scott (1999, p. 12) corrobora a visão de que agrupar indivíduos em consonância com determinada experiência em comum, tende a desconsiderar o modo como as subjetividades são construídas: através de “exigências múltiplas e conflitantes”. Além do mais, há a tendência de se “naturalizar” os gêneros, e com isso não ater-se às estruturas de dominação que perpassam as categorias de raça, sexualidade e

gênero. Sobre os sujeitos e o processo de produção das subjetividades, a autora acrescenta:

Eles não são indivíduos unificados, autônomos, que exercem o livre arbítrio, mas, ao contrário, são sujeitos cujo agenciamento é criado através de situações e posições que lhes são conferidas. Ser um sujeito significa estar “sujeitado a condições de existência definidas, condições de designação de agentes e condições de exercício”<sup>3</sup>. Essas condições possibilitam escolhas, apesar de não serem ilimitadas. Sujeitos são constituídos discursivamente, a experiência é um evento linguístico (não acontece fora de significados estabelecidos), mas não está confinada à uma ordem fixa de significados (SCOTT, 1999, p. 16).

Scott endossa o pensamento de Foucault (2014, p. 72), que estabelece analogias entre o corpo e a história para solapar crenças em totalidades e fixidez, em favor de uma consideração sobre o descontínuo, o inconstante, exigindo, portanto, para uma análise “efetiva”, atentar a contextos, contingências e contestações. A crítica ao cultivo de identificações de grupo a serviço de uma agenda política também é feita por Judith Butler (1993, p. 237), que acredita que é através de um olhar para a “des-identificação” que se pode articular uma contestação democrática.

## RECONHECIMENTO, EROTISMO E HOMOFOBIA

Partindo do debate sobre o surgimento de questões morais em Adorno e Nietzsche, Judith Butler (2015), retoma e problematiza o pensamento de Michel Foucault sobre a constituição do sujeito através de um regime de verdade que viabiliza o reconhecimento de si. Esse regime, segundo a autora, fornece um quadro de referência e as normas disponíveis para o reconhecimento, noção que implica a distinção entre seres reconhecíveis de seres não reconhecíveis. Depreende-se que o reconhecimento é um processo de reciprocidade entre o “eu” e o “outro”, ou seja, o “dar e receber reconhecimento” significa ser interpelado e acolher a interpelação do outro (BUTLER, 2015, p. 34).

---

3 Nota da autora: Parveen Adams e Jeff Minson. *The Subject of Feminism*. m/f, n.2, p. 52, 1978.

Uma das principais consequências da cena de reconhecimento na produção do sujeito é a reflexividade, tanto em relação aos códigos morais quanto em relação à crítica das normas e de si. A autora explica o seguinte:

certas falhas na prática de reconhecimento marcam um lugar de ruptura no horizonte da normatividade e implicitamente pedem pela instituição de novas normas, pondo em questão o caráter dado do horizonte normativo prevaletente. O horizonte normativo no qual eu vejo o outro e, com efeito, no qual o outro me vê, me escuta, me conhece e me reconhece também é alvo de uma abertura crítica (BUTLER, 2015, p. 37).

Porém, essa abertura crítica, ao colocar em questão os regimes de verdade vigentes, questiona também o si-mesmo, pondo-o em risco. A operação crítica não pode acontecer sem essa dimensão reflexiva. Segundo a autora, pôr em questão um regime de verdade, quando é o regime que governa a subjetivação, é pôr em questão a verdade do próprio sujeito. A crítica de si, nesse contexto, é um desdobramento necessário e produtivo do reconhecimento. A abertura crítica de que fala Butler pode também viabilizar um caminho para lidar com a aparente inextricabilidade entre homoerotismo e homofobia.

Para Eve Sedgwick (1990), essa é uma relação de intertextualidade articulada por séculos e que, refratada na literatura, explicita a associação entre a homossexualidade e final trágico, do qual Forster procurou desvencilhar-se em *Maurice*. Sedgwick discorre sobre a tentativa de abertura para explorar o corpo masculino como “objeto de desejo” a partir da retomada da cultura helênica, no século XIX, pela Inglaterra e Alemanha. Esse seria um contraponto à tradição cristã, que havia estabelecido o termo “carne” como sinônimo de corpo feminino, circunscrito numa aura de ansiedade e proibição (SEDGWICK, 1990, p. 136). A análise de Sedgwick concentra-se nas obras Oscar Wilde e Friedrich Nietzsche, dentre outros autores, e revela que o elogio à cultura clássica e a crítica do cristianismo presente nas obras, ao procurar revitalizar, com o “ideal helênico”, as rupturas que resultaram do medo do desejo homossexual, acabam por não escapar à “compartimentalização ética e cognitiva” da homofobia (idem, p. 138). Assim, as estruturas, demandas e evocações que propulsionam a homofobia, conseqüentemente, segundo

a análise de Sedgwick, impulsionam também o desejo homossexual. Essa incoerência surge no corpo das obras aqui analisadas na forma de conflitos que causam sofrimento, mas que permite aos personagens, através da “desorientação”, a reflexão e a produção vital de si.

## WHAT BELONGS TO YOU

O romance de Greenwell afasta-se consideravelmente das características da ficção contemporânea centrada na temática gay, pontuadas antes no texto de Daniel D’Addario (2013). A narrativa em primeira pessoa, concentrada, condensa num tom seco e desinibido os percalços de uma relação em que o desejo e o constrangimento parecem irremediavelmente atados. O narrador não tem nome, tampouco seu pai, suas irmãs, ou mãe. K. e Mitko, os únicos personagens que recebem designação, assemelham-se também por reavivar no narrador a ferida causada ainda na infância pelo pai, em reação à descoberta de sua orientação sexual. A tessitura sinuosa do texto de Greenwell, como que acompanhando a trilha labiríntica dos processos de memorização, imprecisos, doloridos e ao mesmo tempo libertadores, faz-nos também conscientes da depuração da técnica narrativa do autor. Greenwell lança-se numa exímia exploração das possibilidades da escrita literária.

O romance divide-se em três partes: *Mitko*, *A Grave* (uma sepultura) e *Pox* (designação para várias doenças contagiosas, como a sífilis). *Mitko* foi publicado separadamente antes, como novela, e trata das tensões entre o desejo sexual do narrador e a peculiar personalidade do garoto de programa, que desde o início não o corresponde emocionalmente, porém, confunde-o pela aparente inocência, demonstrações de afeto e oportunismo. Na segunda parte, a percepção da indisponibilidade de Mitko coincide com o chamado do pai de volta para casa, e a partir disso, reconstituem-se as experiências do narrador com a homofobia, tanto em família quanto em seus primeiros contatos com o desejo sexual na adolescência. *Pox*, a terceira e última parte, explora não só a transmissão de uma doença sexual, mas a própria onipresença de Mitko na vida do narrador, que se estende para além do físico, habitando seu imaginário, como se fosse uma doença sem cura.

O encontro entre o professor-narrador e Mitko ocorre no banheiro público de um parque, conhecida zona de “pegação” da capital búlgara. O local é

uma construção subterrânea, dividida em câmaras que favorecem o isolamento. Antes da visão de Mitko, o narrador ouve sua voz, antecipando-lhe, através do som, a magnitude que destoa daqueles compartimentos subterrâneos (GREENWELL, 2016, p. 1). O narrador pondera nesse início sobre os sinais dados então por Mitko, uma espécie de aviso não captado: o desinteresse sexual acompanhado de uma abertura para a camaradagem, ou seja, uma sociabilidade que não envolve sexo; e, confrontado com a demanda sexual, a clara falta de compromisso profissional de Mitko enquanto garoto de programa. No entanto, a verdadeira descida que implica o encontro com Mitko possibilita o expurgo de vivências com a violência homofóbica que permearam a trajetória do narrador.

Em tais vivências, o personagem cria uma associação entre o viés violento e a perda de familiaridade com o indivíduo de onde parte a ação homofóbica. No confronto que marca o fim de qualquer ilusão amorosa com Mitko, o narrador, ao ver-se ameaçado, observa que o garoto de programa apresentava um rosto até então desconhecido, que tornava-se cada vez mais estranho, com a intimidação progressiva do rapaz (idem, p. 18). Mitko ressentia-se por ser cobrado a fazer sexo, durante uma viagem a um balneário próximo de Sófia. A amizade e o tempo disponibilizados para o professor lhe parecem alvo de desprezo. Ele então repete que, se quisesse, poderia muito bem roubá-lo, machuca-lo. O medo percorre o corpo do narrador, que reage às ameaças exigindo que Mitko se retire do quarto. Cara a cara com a “nova face” de Mitko, ele é golpeado no rosto. Logo após, Mitko se lança sobre o corpo do outro, beijando-o, uma atitude que parece menos um pedido de perdão do que o prolongamento da ação violenta (idem, p. 21).

O estranhamento diante do horror, dentre outras fontes de desconforto, conduz ao retorno a algo experimentado antes, algo familiar, mas que escapa à identificação imediata. Essa premissa, fio-condutor do ensaio clássico de Sigmund Freud, *O Estranho* [The Uncanny] (1919), surge de maneira elíptica no romance de Greenwell, na forma de faces que se tornam “desconhecidos” em momentos de confronto com a homofobia.

Ao retomar a ruptura na relação próxima e afetuosa com o pai, o narrador lembra do rosto “contorcido”, como se visse ali sua “verdadeira” e “autêntica” face, ao invés da outra adquirida através da paternidade. O pai reagiu

com aversão quando o filho, ainda criança, roçou o pênis ereto nele durante o banho. Perdeu-se a partir dali qualquer intimidade entre pai e filho. Surge então uma tensão, cujo ponto culminante ocorre quando o narrador é expulso de casa pela madrasta durante a ausência do pai. Aparentemente uma discussão doméstica motivou a expulsão. Porém, ao falar com o pai sobre o ocorrido, o adolescente percebe que sua proscricção tem a ver com a descoberta de sua homossexualidade, até então expressa apenas em seu diário. Além de declarar sentir nojo do filho, o pai excede-se ao expressar arrependimento em ter gerado uma “bicha”.

Ao discutir sobre a vergonha e a humilhação enquanto afetos centrais para o desenvolvimento do ego (*self*), e relacionados de maneira complexa com a construção de identidades, Eve Sedgwick (2003, p. 36) pondera que, enquanto momento de ruptura no processo de espelhamento (entre infante e figura parental), ou fracasso em despertar uma reação positiva no outro, a vergonha enquanto afeto também informa um tipo de narcisismo primário que se lança não à contemplação de si mesmo, mas ao “campo gravitacional do outro”. Esses afetos na narrativa de Greenwell surgem imbricados a outros, como amor, tanto filial quanto erótico, e ao desejo, atravessando passagens de vida do narrador-personagem e demonstrando o relevo do outro (pai, Mitko, K.) para viabilizar o relato, e, por conseguinte, a produção de um sujeito que, apesar do doloroso processo de “individuação”, regozija-se com a “liberdade de fantasiar” a partir de suas memórias (GREENWELL, 2016, p.13).

O narrador reorganiza passagens centrais de sua vida a partir do encontro com Mitko, jovem, pobre, estrangeiro, um interlocutor precário, inteligível talvez apenas através da fantasia. Porém, Mitko catalisa o entroncamento entre desejo e violência, erotismo e homofobia, que repete a rejeição do pai e a recusa amorosa de K. na adolescência, mediando para o narrador uma espécie de revelação sobre si mesmo. Experiência que não deixa de ser favorecida pela distância, pelo exílio. Ele decide não voltar para casa.

## MAURICE

Em *Maurice*, o ambiente escolar e acadêmico são os espaços em que o personagem depara-se com os primeiros conflitos deflagrados por conta de

sua sexualidade, tanto através de processos de identificação (referências ao homoerotismo greco-romano) quanto de confronto com dispositivos de controle da ordem social vigente na Inglaterra do início do século passado.

Ao entrar na puberdade, Maurice é formalmente instruído sobre por um professor sobre o ideal heteronormativo “homem e mulher”, ligado aos desígnios de Deus. O mestre obtém como resposta uma evasiva: “acho que não me casarei” (FORSTER, 2006, p. 25). O professor reforça que Maurice não só terá uma esposa futuramente como será pai. Ao fim da conversa, o então adolescente pensa de forma taxativa: “Mentiroso, covarde, ele não me contou nada” (idem, p. 26). Num estágio muito inicial de sua vida, Maurice confronta projeções que não fazem parte de seu horizonte de expectativas. No entanto, ele identifica pela primeira vez um ponto de conflito entre suas vontades e aspirações e o padrão de comportamento sexual permitido.

Além de refletir o patrulhamento social sobre o sexo, o ambiente escolar antecipa o caráter punitivo da sociedade quanto à homossexualidade. Ao entrar na escola pública, espécie de internato preparatório para ingresso na universidade, Maurice convive com o forte impulso sexual interdito pela ameaça de punição onipresente: “a disposição da escola era casta – isto é pouco antes de sua chegada houvera um terrível escândalo. A ovelha negra fora expulsa e o remanescente obrigado a trabalhar duro durante o dia, sendo vigiado à noite” (FORSTER, 2006, p.33). Transparece no corpo da obra a mesma opressão que fez com que o romance de Forster jamais fosse publicado em vida.

Através de Clive Durham, amigo e espécie de amante “platônico”, Maurice é iniciado não apenas no pensamento grego, bem como em questionamentos a várias instituições como o cristianismo, a família, o ensino. A aprendizagem de Maurice é um processo duro. Se por um lado, suas convicções, nunca antes contestadas, são cruamente abaladas, quem o faz é justamente alvo de sua admiração e desejo.

Clive, de Cambridge ao primeiro ano após a formatura, personifica um heilenismo clássico orientado pelo estímulo intelectual contíguo à sensualidade e à experiência afetiva. Após esse período, entretanto, Clive recua em seus princípios a favor da aceitabilidade social. Para isso, além de finalizar sua

ligação com Maurice, casa-se, e torna-se um indivíduo assombrado e condicionado pela homofobia, que, no contexto do romance, é um mecanismo fortemente atrelado à manutenção dos privilégios de classe.

O desligamento de Clive concretiza-se após uma viagem solitária à Grécia. O fim de sua relação com Maurice é antecedido por alterações em sua disposição, como se estivesse fisicamente debilitado. Sua viagem, posta como tentativa de recobrar o ânimo, representa na verdade o marco de uma profunda transformação. Se, anteriormente, o personagem havia endossado ideais caros ao mundo helênico, em oposição declarada às convenções normativas da sociedade inglesa, a visita a terra, antes imaginária, se faz necessária para sua mudança. Sentado no teatro de Dioniso, o personagem pondera sobre o vazio (o palco, as planícies), e, sob a luz crepuscular e diante do deserto, ele “não proferiu nenhuma prece, não creu em nenhuma divindade e sabia que o passado era desprovido de significado, como o presente, e refúgio para os covardes” (FORSTER, 2006, p. 121).

Maurice consegue, a duras penas, manter o contato com Clive. É na casa deste que Maurice ultrapassa o viés platônico de seu antigo relacionamento e vive de fato uma relação completa com Alec Scudder, o guarda-caças da família. Alec, para Maurice, representa uma relação cujo tabu é duplo, pois envolve uma relação amorosa entre o mesmo sexo, porém, entre indivíduos de classes sociais diferentes. Tanto é assim que a diferença social entre os dois é o que mais espanta Clive ao ter notícia sobre o fato. Essa diferença, ainda, parece ser o ponto de maior conflito entre eles. Após a primeira noite de sexo, instaura-se entre os dois desconfianças e medo. Maurice teme a possibilidade de vir a ser chantageado pelo próprio Alec (a criminalização da homossexualidade na Inglaterra favoreceu o golpe da chantagem, amplamente aplicado a partir da posse de bilhetes, cartas, ou testemunhas que comprovassem a prática), e Alec, ao não receber resposta de suas mensagens afetuosas, teme não ter sido mais do que um objeto sexual. E ele só consegue reaproximar-se de Maurice justamente depois de ameaçá-lo. O personagem lança mão de um instrumento de repressão homofóbica para afetar o amante.

Maurice e Alec, entretanto, superam as diferenças e o conflito, e, unidos, exilam-se da sociedade numa área rural e desconhecida. Nesse caso, o exílio

resulta da deliberação do personagem após perceber o desacordo entre sua sexualidade e as normas morais disponíveis. Para Butler (2015, p. 19), tal deliberação é crucial para a compreensão do sujeito sobre a própria gênese social, sobre si mesmo. Nesse sentido, o romance de Forster encena o modo como os sujeitos se formam a partir da relação com os códigos sociais, e a ação necessária para uma alternativa ao mascaramento da sexualidade, via escolhida por Clive.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão de vida, desejos, e do próprio imaginário homossexual (recorrido pela violência que caracteriza a existência das minorias) pela literatura demonstra a dificuldade humana em tolerar a diversidade sexual e de gênero, tanto na vida cotidiana, como se desprende da trajetória para a publicação de *Maurice*, quanto na ficção. Depois de um século marcado por profundas mudanças sociais e políticas, como foi o passado, positivas em muitos aspectos no que se refere a comunidades minoritárias, sente-se no presente a intensificação do vínculo entre homoerotismo e homofobia.

Em *Maurice*, a homofobia aparece socialmente institucionalizada e integrada ao aparato de manutenção de privilégios de classe. Para desviar-se do final trágico que caracterizava as narrativas que então tratavam da homossexualidade, Forster idealiza um “final feliz” para o personagem, o que significava viver sua sexualidade de forma plena. Diante do antagonismo entre a homossexualidade e os códigos sociais vigentes, o termo para o impasse foi o exílio social. Em *What Belongs to You*, Greenwell aborda, através de um tratamento formal do romance prestigiado na contemporaneidade, a homofobia como um dado que acompanha todas as fases da existência do narrador, distorcendo, desfigurando entes queridos, como o pai, e amantes, e assim, desvelando a capa de vergonha que desde cedo foi imposta ao seu desejo sexual. Como relação intertextual salientada por Eve Sedgwick, o homoerotismo e a homofobia, codificados pela intolerância, resultam em desdobramentos trágicos não só em romances do século XIX, mas no direito à vida das pessoas, como as dezenas que foram assassinadas na boate *Pulse*, em Orlando. Cogita-se que esse crime de ódio perturbador figure como um caso em que desejo e homofobia “corporificou-se” num ataque sem precedentes. Em momentos de convulsão social

e barbárie como esse, a literatura intervém como uma importante forma de visibilidade, uma das premissas para o reconhecimento do outro e para uma convivência possível.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

D'ADDARIO, D. **Where's the buzzed-about gay novel?** Online: [www.salon.com/2013/07/31/wheres\\_the\\_buzzed\\_about\\_gay\\_novel/](http://www.salon.com/2013/07/31/wheres_the_buzzed_about_gay_novel/) Acesso: 25/07/2016.

FORSTER, E. M. **Maurice**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2006.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREUD, S. **Collected Papers**, vol. 4. Translated by Alix Strachey. New York: Basic Books, 1959.

GARDNER, P. (ed.) **E. M. Forster: The Critical Heritage**. London: Routledge, 2002.

GREENWELL, G. **What Belongs to You**. London: Picador, 2016. (edição eletrônica).

LEAVITT, D. Introduction. In: FORSTER, E. M. **Maurice**. London: Penguin, 2005.

SCOTT, J. Experiência. Trad. Ana Cecília Adoli Lima. In: SILVA, A. L. (org.). **Falas de Gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. pp. 21-55.

SEDGWICK, E. K. **Epistemology of the Closet**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

\_\_\_\_\_. **Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity**. London: Duke University Press, 2003.

SOUZA, J. A. L. O Helenismo em Maurice: aprendizagem, sentimento e homoerotismo. **Revista Trama**, vol. 12, n. 25, 2016. p. 37-54. Disponível online: [www.e-revista.unioeste.br/index.pqhp/trama/article/viewArticle/13746](http://www.e-revista.unioeste.br/index.pqhp/trama/article/viewArticle/13746). Acesso em 18/07/2016.

WOODS, J. **Unsuitable Boys: Novels about Americans looking for love in Europe**. online: [www.newyorker.com/magazine/2016/02/08/unsuitable-boys](http://www.newyorker.com/magazine/2016/02/08/unsuitable-boys) Acesso: 25/07/2016.

## CLUBE DA LUTA: IRONIA & DISTOPIA

Felipe Benicio de Lima<sup>1</sup>

O presente estudo tem como objetivo analisar os operadores de ironia presentes no romance *Clube da luta*<sup>2</sup> (1996), de Chuck Palahniuk, e em sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por David Fincher (1999). A partir de fragmentos textuais, no caso do romance, e intersemióticos, no caso do filme, procuro demonstrar como determinados elementos funcionam como operadores de ironia tanto na obra de Palahniuk quanto na de Fincher. Saliento que essa análise da ironia aparece dentro do escopo maior da distopia, assim, essas partes isoladas confluem para o entendimento da obra como um todo.

Em linhas gerais, *Clube da luta* mostra a trajetória de um homem (que não tem nome, mas a quem irei me referir como Jack<sup>3</sup>), que trabalha no departamento de seguros de uma empresa automobilística, sofre de insônia e encontra nos grupos de apoio a cura para esse mal. Quando seu apartamento explode misteriosamente, Jack pede ajuda a Tyler Durden, um vendedor de sabonetes que havia conhecido numa de suas viagens a trabalho e que possui uma filosofia de vida avessa ao apego aos bens materiais. Ao sair de um bar, as duas personagens brigam e gostam da experiência, passando a repeti-la semanalmente: eis que surge o clube da luta e Jack já não precisa mais frequentar os grupos de apoio. Com o passar do tempo, clubes da luta começam a ser formados em diferentes lugares e, nesse momento, Tyler dá início ao *Project*

---

1 Mestrando em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, e membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia. E-mail: felipebenicio.fb@gmail.com.

2 Optei por manter no corpo do texto a última tradução de *Fight club* publicada no Brasil, que é a de Cassius Medauar, pela editora Leya.

3 O narrador, de fato, não tem nome. No entanto, há um momento da história em que ele se depara com uma série muito famosa da revista *Reader's Digest* em que os órgãos do corpo humano falam de si na primeira pessoa do singular — “Sou a Próstata do Joe”. O narrador, então, se apropria desse discurso e passa utilizá-la quando pretende falar sobre o que está sentindo — “Sou o Ducto Biliar Enfurecido do Joe”. Na adaptação fílmica, ao invés de Joe, o roteirista Jim Uhls optou por Jack, que também é um nome muito comum em inglês.

*Mayhem*<sup>4</sup>, e um de seus grandes objetivos é explodir os prédios que contêm as informações dos cartões de crédito, como uma forma de zerar as dívidas das pessoas e quebrar as empresas financeiramente<sup>5</sup>. Há um ponto de virada na narrativa em que Jack descobre que Tyler não passa de uma criação de sua mente, um duplo, o seu exato oposto: tudo aquilo que ele não conseguia ser. Romance e filme possuem desfechos distintos, mas como irei focar na ironia, basta esse breve resumo das obras.

## IRONIA: ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Por conta de seus mecanismos e de seu modo particular de funcionamento, a ironia difere de algumas figuras de linguagem que são mais facilmente definidas ou identificadas em um texto. Uma das razões para essa dificuldade é o fato dela não ser “um instrumento retórico estático a ser utilizado” (HUTCHEON, 2000, p. 30), ou seja, é uma figura que não ocorre de forma unilateral e que exige a participação de alguém que a receba e a interprete como tal. Ao contrário de uma metáfora — *Você é uma flor* —, em que a interpretação literal do enunciado é praticamente impossível fora de um contexto de fantasia (em oposição ao real), uma ironia — *Muito bonito o que você fez* — sempre corre o risco de ser interpretada literalmente, perdendo assim a sua função irônica. As razões por que isso ocorre estão relacionadas aos mecanismos próprios de produção de sentido da ironia aos quais me deterei agora.

Com base na discussão de Kerbrat-Orecchioni, Beth Brait define a ironia verbal como uma “contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma sequência significativa” (BRAIT, 1996, p. 61), pois a essência da ironia “consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa” (p. 44). Dessa forma, um enunciado — *Parabéns!* —, a princípio, de sentido positivo (de congratulação, felicitação), pode significar exatamente

.....  
4 “Projeto Desordem e Destruição”, na tradução de Cassius Medauar. *Mayhem* pode designar uma situação fora de controle, atitudes de cunho violento praticadas de forma aleatória, dano, destruição etc. Na ausência de um equivalente adequado em português e, tendo feito esta nota explicativa, manterei a expressão em língua inglesa no corpo do texto.

5 No romance, a ação final de Tyler tem como objetivo a destruição de um museu. Sei que está dito no e-mail que só serão feitas modificações de ordem gramatical, no entanto, peço encarecidamente que seja acrescentada essa nota, uma vez que a ausência dela pode denotar um erro de leitura de minha parte. Fico grato de antemão.

te o oposto se dirigido a uma pessoa que acabou de fazer algo errado. O mesmo ocorre no exemplo dado no parágrafo anterior, em que o adjetivo “bonito”, empregado de forma irônica, aponta para o seu oposto — “feio”. É através desse mecanismo que a ironia desestabiliza sentidos pré-estabelecidos e instaura uma lógica de contradição que destitui os significantes de seus significados usuais — o que faz com que, em dado contexto, “bonito” possa significar “feio”, e “Parabéns!” adquira a conotação de uma reprovação. Seguindo esse raciocínio, o significante que atua em presença (o dito) interage com o significante em ausência (o não dito) e, dessa forma, é possível afirmar que a ironia “acontece no espaço *entre* o dito e não dito (e que os inclui)” (HUTCHEON, 2000, p. 30, grifos da autora).

Hutcheon é muito perspicaz ao afirmar que a ironia *acontece*, pois o simples fato de alguém proferir uma ironia não garante que ela seja entendida como tal — diferentemente da metáfora —, como também o contrário é possível: um enunciado que não tinha a intenção de ser irônico pode ser lido como se o fosse. Há muitos fatores que contribuem para o acontecimento (ou não) da ironia, dentre eles está o que Hutcheon chama de comunidades discursivas. Segundo a autora, são elas “que tornam a ironia possível” (p. 38). Em suma, essas comunidades discursivas dizem respeito a um tipo conhecimento que é partilhado por grupos específicos de pessoas — e esses conhecimentos podem partir de questões como “classe, raça, etnia, gênero e preferência sexual, mas também estão envolvidas nacionalidade, vizinhança, profissão, religião, e todas as outras complexidades micropolíticas de nossas vidas às quais nós talvez nem consigamos dar rótulos” (p. 38) —, e uma pessoa pode pertencer a múltiplas comunidades ao mesmo tempo, seja de forma aberta ou velada. O que é possível depreender dessa explicação de Hutcheon é que há enunciados (irônicos ou não) que serão entendidos por uma determinada comunidade, mas não por outra. Entram em jogo, então, os agentes responsáveis pela ironia.

Para pensar os agentes envolvidos no acontecimento da ironia, Brait estabelece o que ela chama de “trio actante” do processo irônico, que é composto e funciona da seguinte forma: “o locutor ( $A^1$ ) que dirige um certo discurso irônico para um receptor ( $A^2$ ), para caçoar de um terceiro ( $A^3$ )” (p. 62). Mas, esclarece Brait, essa não é uma triangulação estanque e em determinados contextos há coincidência entre  $A^2$  e  $A^3$ , quando o receptor da ironia é também seu alvo, bem como entre  $A^1$  e  $A^3$ , no caso de uma autoironia, e até

mesmo entre A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup>, quando de um solilóquio. Mais à frente, ao refletir sobre o *Clube da luta*, retorno a esse trio actancial. Por hora, é importante ressaltar que uma das coisas que essa triangulação revela é a importância do receptor (ou interpretador) da ironia, o qual não pode assumir uma postura passiva, sendo a sua participação essencial para que a ironia ocorra. Nas palavras de Hutcheon,

[d]o ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma — e diferentemente do que se afirma — com uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social (2000, p. 28, grifos da autora).

Esses marcadores aos quais Hutcheon se refere têm estreita ligação com as comunidades discursivas; já as evidências, em se tratando das contextuais, podem ser o tom de voz ou gesto feito por quem profere a ironia; as textuais podem estar relacionadas, por exemplo, à escolha de determinados termos, como irei demonstrar na análise.

## A IRONIA EM *CLUBE DA LUTA*

Conforme mencionado anteriormente, Jack, o protagonista de *Clube da luta*, sofre de insônia e consegue superar esse problema quando passa a visitar grupos de apoio a pessoas com doenças as mais diversas — de câncer testicular a parasitas no sangue —, conquanto o único mal que lhe acomete é apenas a insônia. Uma vez que não sofre dos mesmos males das pessoas que participam desses encontros, Jack consegue colocar-se numa posição privilegiada, estando dentro e fora daquela realidade, vivendo-a e ao mesmo tempo mantendo-se a certa distância. Eis um exemplo disso:

No Para o Alto e Além nós começamos com o “Como Você Está?”. O grupo não se chama Parasitas do Cérebro Parasitado. Você nunca ouvirá ninguém dizer a palavra “parasita”. Todos estão sempre melhorando. Ah, esse novo remédio é ótimo. Todos sempre acabaram de passar pelo ponto crítico. Mesmo assim, por todos os lados se veem

os olhos apertados de uma dor de cabeça de cinco dias. Uma mulher seca lágrimas involuntárias [...].

Ninguém nunca dirá *parasita*. Eles sempre dizem *agente*.

Eles não dizem *cura*. Eles dirão *tratamento* (PALAHNIUK, 2012, p. 37, grifos do autor).

Há nesse fragmento uma interessante articulação entre os agentes envolvidos no acontecimento da ironia, por isso gostaria de retomar o trio actancial proposto por Beth Brait. De acordo com a proposição de Brait, Jack seria A<sup>1</sup>, aquele que puxa o gatilho da ironia; o interlocutor (leitor) seria A<sup>2</sup>, aquele a quem ironia é dirigida e que, portanto, deve interpretá-la; e os membros do grupo de apoio seriam A<sup>3</sup>, ou seja, os alvos do discurso irônico. No entanto, o narrador parece antecipar o trabalho do receptor e, dessa forma, atua também como interpretador. Ou melhor, é a partir de uma postura de interpretador que ele faz a ironia acontecer. Isso porque Jack recupera o não dito na fala dos doentes e o contrapõe ao que é dito — “Eles não dizem *cura*. Eles dirão *tratamento*” — e ao que ele vê no comportamento daquelas pessoas — “por todos os lados se veem os olhos apertados de uma dor de cabeça de cinco dias” —, revelando assim a frágil falácia de um discurso eufemístico. Ao atuar como locutor e intérprete da ironia, o narrador parece desvelar a maquinaria de seu artilho irônico. E isso é muito simbólico para o romance como um todo, uma vez que, como já disse anteriormente, Jack acaba criando uma outra personalidade em sua mente — há uma cisão de sua persona —, e essa articulação de dois níveis de um mesmo discurso já pode ser lida como uma antecipação (ou um sinal) do duplo, que só será explicitado em momentos posteriores no romance e no filme.

Em outro fragmento do romance, há um entrecruzamento em que tanto a descrição quanto a ação em si são irônicas. Trata-se do momento em que Jack e Tyler vão ao lixo hospitalar para roubar gordura lipoaspirada:

Nossa meta são os grandes sacos vermelhos de banha lipoaspirada que levaremos de volta para a Paper Street e ferveremos e misturaremos com soda cáustica e alecrim e revenderemos para as mesmas pessoas que pagaram para sugá-las [*sic*] do corpo. A vinte pratas cada barra, são as únicas pessoas que têm dinheiro para comprar (PALAHNIUK, 2012, p. 187-188).

Nessa convergência de ironias contextuais e verbais, o narrador descreve a ação através da qual algo que era caracterizado como *ruim*, e do qual era preciso livrar-se, metamorfoseia em um algo *bom*, que se quer adquirir. A descrição do narrador evidencia a ironia: o indesejado — a gordura — é retirado do corpo e transformado em um bem de consumo — o sabonete — a ser utilizado no mesmo corpo do qual saíra. Nesse caso, o dinheiro assume papel de destaque na construção do discurso irônico, uma vez que ele é usado tanto para pagar a lipoaspiração quanto para comprar o sabonete. Refletindo um pouco sobre a condição das pessoas que são o alvo dessa ironia, percebo que elas não são vítimas apenas do humor sombrio e mordaz do narrador, mas de um sistema que vende o problema barato — as *junk foods*, por exemplo — e cobra caro pela solução — a lipoaspiração. Uma crítica sagaz à sociedade consumista. A maneira como é descrito o passo-a-passo da transformação da gordura em sabonete também diz muito do caráter furtivo e cíclico desse ato: o narrador, em lugar de separar as etapas de modificação da matéria com vírgulas — isolando cada momento do processo —, opta pela conjunção aditiva *e (and)*, o que, além de conferir um ritmo mais acelerado à descrição (muito adequado à ação do roubo), estabelece uma conexão frasal sem obstáculos entre a “banha lipoaspirada” e “as pessoas que pagaram para sugá-las [*sic*] do corpo”, completando assim o ciclo.

Além de fazer sabonetes a partir de gordura lipoaspirada, Tyler possui outros empregos: o de garçom e o de projetorista; em ambos, ele põe em prática os seus pequenos atos de vandalismo e subversão. No *buffet*, urina na comida das pessoas; na sala de projeção, insere fotogramas pornográficos em filmes infantis: “um quadro em um filme aparece na tela apenas 1/60 de segundo. Pegue um segundo e divida em sessenta partes iguais e é só em uma dessas partes que a ereção aparece” (PALAHNIUK, 2012, p. 32) — um gesto tão sutil que é quase imperceptível, mas que foi utilizado de forma muito criativa na adaptação fílmica.

Para analisar alguns aspectos dessa adaptação é preciso pensar na relação entre o romance e o filme não como hierárquica, pois que a diferença entre os dois não é de valor, e sim de natureza. E mesmo que o filme tenha sido realizado depois da obra literária (ou dela se originado), não deve ser dela subsidiário, pois, parafraseando Linda Hutcheon, o filme é um trabalho que é segundo, mas não secundário (2011, p. 13). Penso aqui a adaptação como

uma espécie de leitura (ou releitura do romance), como sugere Robert Stam (2008), o que implica dizer que “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (STAM, 2008, p. 21).

Dessa forma, na releitura que Fincher faz do romance de Palahniuk, posso afirmar que há uma apropriação criativa da sabotagem empreendida por Tyler nas películas de filmes infantis. O que ocorre é que ao longo do filme há vários momentos em que a imagem do próprio Tyler aparece rapidamente e some, permanecendo em quadro pela duração de um fotograma. Isso ocorre na primeira metade do filme — antes de Tyler aparecer de fato —, como uma espécie de prenúncio subliminar, mas também como uma forma de mostrar que mesmo antes de vir à tona, o duplo já estava agindo sem que Jack tivesse consciência disso.

Outro momento em que o espírito anárquico do projetorista Durden é recuperado criativamente é na advertência inicial do DVD de *Clube da luta*: no lugar do aviso usual, informando das leis de direitos autorais, o que se tem é uma mensagem do próprio Tyler<sup>6</sup>. Não só o que é dito, mas o contexto em que isso aparece, conflui para o acontecimento da ironia. Tyler discursa contra a apatia e a obediência social, e o faz em um tom de advertência — “Você foi avisado”, diz ao fim —, em um espaço do filme que é justamente dedicado à advertência. Brait afirma: “o que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência que de alguma forma ali ressoa por vias de uma contextualização que sinaliza a confluência presença-ausência” (1996, p. 65). A advertência de Tyler ocupando o lugar da advertência comumente presente no DVD é um bom exemplo dessa confluência presença-ausência, em que parece que o sentido nasce justamente do atrito, do conflito, entre as duas materialidades sígnicas.

---

6 “Se está lendo isto, então este aviso é para você. Cada palavra lida desse texto inútil é um segundo a menos de sua vida. Você não tem outras coisas para fazer? A sua vida é tão vazia que você sinceramente não consegue pensar em uma melhor maneira de gastar esses momentos?” (CLUBE..., 1999).

## DISTOPIA E IRONIA

De atos menos nocivos (nem por isso menos terríveis) — como urinar na sopa das pessoas em festas burguesas, sabotar os panfletos distribuídos pelas companhias aéreas, atirar bolas de *paintball* em esculturas de museus —, Tyler Durden alça voo em direção a horizontes tenebrosos. Servindo-se dos integrantes dos clubes da luta, o alter ego de Jack cria o *Project Mayhem*, cujo objetivo é nada menos que a “destruição completa e imediata da civilização” (PALAHNIUK, 2012, p. 156), e Tyler não mede as consequências para atingir seus novos objetivos megalomaniacos. Com base numa reflexão extremamente niilista, em que a voz de Jack confunde-se à de Tyler, a personagem chega à conclusão de que a humanidade é um projeto que não deu certo, e que por meio do *Project Mayhem*, que é uma espécie de “era do gelo cultural”, “idade das trevas induzida prematuramente”, a humanidade ficará “em hibernação ou em remissão por tempo o suficiente para que a Terra se recupere” (p. 155). Em suma, a forma encontrada por Tyler para salvar o mundo é uma hecatombe mundial. Parece haver, então, um descompasso entre aquilo que a personagem julga ser bom para a humanidade e os meios para atingir essa melhoria. Isso, de alguma forma, remete aos sistemas totalitários que, dentro e fora da ficção, eram, a princípio, promessas de melhoria que, no entanto, acabaram dando errado, senão de todo, pelo menos para a maioria das pessoas. Como afirma Richard Mollica, “na maioria das atrocidades, há um grande sonho utópico” (MOLLICA apud SARGENT, 2010, p. 103).

Os textos distópicos, mesmo que partam da mesma premissa da construção de um mundo pior do que o do presente histórico de seu autor, eles não o fazem da mesma forma. Tom Moylan elenca três possibilidades de configuração que podem ser adotadas pelas distopias:

Embora todo texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se com uma tendência utópica quando mantêm um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da Utopia à medida que retêm uma disposição antiutópica que exclui toda possibilidade de transformação; e ainda outros negociam estrategicamente posições ambíguas em algum lugar ao longo do *continuum* antinômico (MOYLAN, 2000, p. 147).

Indo de encontro à concepção que é comumente atribuída à distopia — a de contrário da utopia —, Moylan demonstra que a distopia é um gênero que tanto pode tender para a utopia quanto para a antiutopia, ou mesmo fazer uma articulação entre esses dois polos, conservando certa ambiguidade em seu posicionamento. Em *Clube da luta*, especificamente, embora Tyler escolha um *modus operandi* extremamente radical (que acaba não o levando a lugar algum, uma vez que Jack dá um tiro em sua própria boca para matar a si e a Tyler), o que o motiva é um desejo de mudança, a vontade de tirar a humanidade de um estado de letargia, de apatia social. Por isso, para mim, *Clube da luta* é uma obra que se encaixa no último dos três tipos elencados por Moylan, aquele que negocia uma posição ambígua entre os polos da utopia e da antiutopia. E a ambiguidade parece realmente ser mais adequada a um romance em que um dos conflitos se dá justamente no embate psicológico do duplo, e que em sua narração se utiliza arditamente do tropo da ironia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do Ministério do Amor, que é o local onde acontecem as torturas em *1984*, de George Orwell, aos bombeiros que ateiam fogo em livros, em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, o tropo da ironia é uma forte e importante recorrência na construção de (e na crítica às) sociedades das ficções distópicas. No caso do romance de Palahniuk e do filme de Fincher, ambos servem-se da ironia de diversas formas — fazendo com que um personagem ironize a situação em que está inserido (como quando Jack desvela o não dito no discurso otimista dos grupos de apoio), ora emulando e entrecruzando discursos de campos semânticos distintos (como a advertência do DVD), ou ainda servindo-se de recursos autorreferências e autoirônicos (no caso da inserção de fotogramas, que ocorre nos filmes manipulados por Tyler e no próprio filme que Tyler é um personagem. Além disso, pensando numa perspectiva mais ampla, em muitas situações, o alvo da ironia é, direta ou indiretamente, a sociedade consumista (a mesma da qual fazem parte o livro e filme enquanto bens de consumo), o que aponta para um posicionamento ao mesmo tempo crítico e autorreflexivo, oriundo da imbricação das potencialidades da narrativa distópica com o mordaz modo de produção de sentido da ironia em *Clube da luta*.

## REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

CLUBE da luta. Direção: David Fincher. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1999. 1 DVD (139 min), NTSC, color. Título original: Fight Club.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder, Colorado: Westview, 2000.

PALAHNIUK, Chuck. **Fight club**. London, New York: Norton, 2005.

\_\_\_\_\_. **Clube da luta**. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Leya, 2012.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2010.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

## ROMEU E JULIETA COMO BODES EXPIATÓRIOS

*Ivanildo Araujo Nunes*<sup>1</sup>

“Há séculos, muitos pensadores influentes nos repetem que os evangelhos são apenas um mito entre os outros.” Descreve René Girard em sua obra *O bode expiatório* (GIRARD, 2004, p. 134). O mitologista Joseph Campbell (1904-1987) estudava o mito sob as mais variadas perspectivas: “As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito” (CAMPBELL, 1949, p.4). Ele também era um estudioso de religião comparada, mas foi o Mito um tema recorrente nos seus livros. Todavia, Shakespeare trata de ambos: Religião e Mito, em sua obra *Romeu e Julieta*.

Na bibliografia shakespeariana a obra *Romeu e Julieta* (1595) mostra-se atípica, diz-se atípica, pois foge dos padrões das demais peças. O dramaturgo inglês imputou na tragédia dos amantes de Verona alguns elementos do teatro grego, como auspícios, coro<sup>2</sup>, além do desfecho catártico. Curiosamente William Shakespeare foi mais comediógrafo do que dramaturgo. Entre as (38) trinta e oito peças da sua bibliografia, há somente (12) doze tragédias. Mas, o epíteto “dramaturgo” deu-se dado valor artístico, histórico e dramático das suas quatro grandes tragédias: *Hamlet* (1601), *Macbeth* (1603), *Othelo* (1603), *Rei Lear* (1605). Estas, exploram fraquezas humanas como vingança, loucura, ambição, inveja, ciúmes e entre outras.

A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana Johnson não chega a dizer que Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da mimese shakespeariana “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente” Acima de tudo um crítico empírico, Johnson sabia

---

1 Mestrando em Cinemas e Narrativas Sociais pela UFS | hd\_ivan@hotmail.com

2 No prólogo e no início do II Ato surge o Coro como menção a tragédia clássica.

que a realidade se altera, na verdade, realidade é mudança Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria, pela vulnerabilidade temporal da vontade. (BLOOM, 2000, p. 26).

Há controvérsias entre os literatos no que tange a história que inspirou a tragédia de Romeu e sua Julieta. Bloom (2000, p. 124) aponta para a história de Píramo e Tisbe, conto romano, presente na obra *Metamorfoses* de Ovídeo. O interessante é que Shakespeare imputou o romance de Píramo e Tisbe no drama *Sonhos de uma noite de verão* (1595-6). Mas, antes do bardo inglês, Geoffrey Chaucer havia adaptado a história do casal, que não conquistou a popularidade e influência dos amantes de Verona. O amor de dois jovens que desafiam não apenas o ódio de suas famílias, também a fortuna, o tempo e o Estado (BLOOM, 2000, p. 143). Podemos perceber no prólogo de *Romeu e Julieta* todo cerne da peça, Shakespeare no decorrer dos atos vem a detalhá-la:

CORO: Duas casas, iguais em dignidade — na formosa Verona vos di-rão — reativaram antiga inimizade, manchando mãos fraternas sangue irmão. Do fatal seio desses dois rivais um par nasceu de amantes desditosos, que em sua sepultura o ódio dos pais depuseram, na morte venturosos. Os lances desse amor fadado à morte e a obstinação dos pais sempre exaltados que teve fim naquela triste sorte em duas horas vereis representados. Se emprestardes a tudo ouvido atento, supriremos as faltas a contento (SHAKESPEARE, 2002, p. 08).

A causa do rancor entre as duas casas: Montecchio e Capuleto nos é oculta. O que se sabe é que o ódio entre eles não cabe apenas nas duas famílias, mas transcende, alcançam as ruas através dos criados, causando até mesmo um problema civil:

PRÍNCIPE — Súditos revoltosos, inimigos da paz, que profanais vossas espadas no sangue dos vizinhos... Quê! Não ouvem? Olá, senhores, animais selvagens que as chamais apagais de vossa fúria perniciososa na fonte purpurina de vossas próprias veias. Sob ameaça de tortura, jogai das mãos sangrentas as armas para o mal, só, tempera-

das, e a sentença escutai de vosso príncipe irritado. Três vezes essas lutas civis, nascidas de palavras aéreas, por tua causa, velho Capuleto, por ti, Montecchio, a paz de nossas ruas três vezes perturbaram. Os provecos cidadãos de Verona, despojando-se das vestes graves que tão bem os ornaram, nas velhas mãos lanças antigas brandem, vosso ódio enferrujado. Se de novo vierdes a perturbar nossa cidade, pela quebrada paz dareis as vidas contento (SHAKESPEARE, 2002, p.14).

Os argumentos do ensaísta francês René Girard em seu livro: *Mentira romântica e verdade romanesca* (1961) ajudam-nos a entender esta rixa civil. Como antropólogo, ele desenvolveu suas teorias inicialmente através das leituras dos clássicos universais: Cervantes, *Flaubert*, Prost, Stendhal, Dostoiévski, Shakespeare e etc. Girard percebeu um discurso comum nos heróis romanescos: “o desejo humano é fruto da presença de um mediador, vale dizer, o desejo é sempre mimético (GIRARD, 2009, p.17)”. Foram as leituras de cavalaria que impulsionaram Dom Quixote a copiar seus atos heroicos, também a desconfiança em Desdêmona sugerida por Iago a Otelo, que desencadearam uma tragédia. Assim como no Dom Casmurro, que José Dias dialogava com a mãe de Bentinho sobre a amizade excessiva do rapaz e Capitu, Bentinho escondido ouve, depois disso floresce os sentimentos dele pela moça. “O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador (GIRARD, 2009, p.34)”.

SANSÃO — Por minha palavra, Gregório: não devemos levar desaforo para casa.

GREGÓRIO — É certo; para não ficarmos desaforados.

SANSÃO — O que quero dizer é que quando eu fico encolerizado puxo logo da espada.

GREGÓRIO — Sim, mas se quiseres viver, toma cuidado para não fiques encolarinado.

SANSÃO — Quando me irritam, eu ataco prontamente.

GREGÓRIO — Mas não te irritas prontamente para atacar.

SANSÃO — Até um cachorro da casa dos Montecchios me deixa irritado. (SHAKESPEARE, 2002, p.9)

A cena supracitada diz respeito a uma refrega que se dá entre os criados das duas casas inimigas, a cólera entre as famílias incluem até mesmo inocentes.

Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo do nosso desejo é determinado menos por nós mesmos do que pelas redes tramadas pelas mediações nas quais nos envolvemos. Eis o pecado original do mimetismo: como aprendo a comportar-me a partir da reprodução de comportamentos já existentes, sou levado consciente e inconscientemente, a adotar modelos e a segui-los como se fossem expressões do meu desejo autônomo. Não é verdade que, em geral, ao começarmos uma nova relação amorosa, buscamos ansiosos a opinião dos amigos sobre a pessoa que “escolhemos”? (GIRARD, 2009, p.34).

A hipótese mimética mostra-se tão excessiva no drama: Romeu e Julieta, que a mediação oscila entre ódio e amor. Quando Romeu mostra-se abatido por sofrer pela jovem Rosalina, seu primo Benvólio, sugere que procure o amor em outra:

BENVÓLIO — Dá liberdade aos olhos; examina outras belezas.

ROMEU — Esse é o meio certo de mais consciente me tornar ainda de sua formosura em tudo rara. Essas felizes máscaras que as frentes beijam das jovens belas, sendo pretas pensar nos fazem que a beleza escondem. Quem chegou a cegar, jamais se esquece da jóia rara que perdeu com a vista. Mostrai-me uma mulher de inexcédível formosura; para algo servir pode, senão de sugestão para que eu leia quem a excedeu em tanta formosura? Não, nunca hás de ensinar-me o esquecimento.

BENVÓLIO — Hei de nisso empregar o meu talento.

(SHAKESPEARE, 2002, p.14).

O antagonista do amor romântico que difundiu este drama é o ódio, ele é o causador da violência abissal, que devorou cinco vidas<sup>3</sup>. Tebaldo foi condicionado por toda essa cólera, e intenta matar Romeu mesmo sabendo que ele é pacífico. Na primeira cena da peça, Tebaldo afirma odiar os Montecchio mais do que o inferno. Porém a origem desse ódio velado nunca é expressa, como se nem ele mesmo lembra-se ou até mesmo soubesse.

Na obra *A violência e o sagrado* (1972), Girard acentua a violência indistinta presente nas comunidades. E ao investigar os processos civilizatórios

---

3 Mercúcio, Tebaldo, Paris, Romeu e Julieta.

e os seus mecanismos sacrificais, que, embora se mostrem por vezes diferentes em algumas comunidades, repetem-se desde os primórdios da civilização, e a ordem só é estabelecida pela morte de um inocente. Tal hipótese girardiana faz parte do seu corolário e ele a nomeou como “o fenômeno do bode expiatório”:

No auge da violência endógena, um fenômeno ocorre e, devido ao êxito com que permite controlar os efeitos disruptivos da mimesis, tende a repetir-se: a violência indiscriminada, de todos contra todos, torna-se dirigida contra um único membro do grupo. Todos se voltam contra esse membro, canalizando a violência que, de geral e inespecífica, torna-se dirigida para um único membro do grupo. Todos se voltam contra esse membro, canalizando a violência que, de geral e inespecífica, portanto anárquica e desagregadora, se converte em violência dirigida e, por isso mesmo, ordenadora do grupo. O bode expiatório é sacrificado e a ordem retorna: a violência, de origem mimética, engendra o sagrado, na figura da restauração da ordem social, já que o bode expiatório passa a ser divinizado, pois seu sacrifício resolve o conflito (GIRARD, 2009, p.21).

A desordem presente na peça *Romeu e Julieta* é a querela das duas famílias adversárias. Como já fora dito, através da morte do casal inocente, a paz retorna as vossas casas. Mas, algo importante ocorre, a ideia (ainda que um embuste), parte de um sacerdote, frei Lourenço. Após tentar unir as duas famílias pelo amor do matrimônio, percebe que só através da morte que haveria de reparar todo aquele ódio:

FREI LOURENÇO — Escuta, então: vai para casa, mostra-te alegre e dize que disposta te achas a desposar o conde. Quarta-feira é amanhã; amanhã, à noite, deita-te sozinha, sem que fique a ama no quarto. Toma este frasco, e quando te deitares em tua cama, bebe seu conteúdo, que pelas veias, logo, há de correr-te humor frio, de efeito entorpecente, sem que a bater o pulso continue em seu curso normal, parando logo. Calor nenhum nem hálito tua vida poderão atestar; mudadas ficam essas rosas das faces e da boca em cinza desmaiada, a cair vindo as janelas dos olhos, como quando fecha o dia da vida a morte escura. Do maleável poder os membros todos ficando,

então, privados, hão de frios e rígidos tornar-se como a morte. Vinte e quatro horas ficarás com esse tétrico aspecto da engelhada morte, para acordar como de um doce sono. (SHAKESPEARE, 2002, p.133).

Na tragédia sofocliana, Édipo Rei, o velho Tirésias, é a figura de sacerdote, e é ele quem decide o destino do herói, pois tem proximidade com o divino, dentro das malhas da religião, e é um guia para o povo. A relação com o divino é afinidade com o infinito (ADAMS, 1973, p. 15). Isso também ocorre na parte neotestamentária da Bíblia, Caifás, tem o cargo religioso, e como sumo sacerdote é ele quem decide o destino do Nazareno, e conseqüentemente direciona o povo, evidenciando mais uma vez o fenômeno do bode expiatório:

Então os principais sacerdotes e os fariseus convocaram uma reunião do sínédrio e disseram: Que estamos fazendo, pois que esse homem faz muitos milagres? Se o deixarmos assim, todos crerão nele; e virão os romanos e nos tirarão tanto o nosso lugar como a nossa nação. Caifás, porém, um dentre eles, sumo sacerdote naquele ano, disse-lhes: Vós nada sabeis, nem considerais que vos convém que morra um só homem pelo povo, e que não pereça toda a nação. (BÍBLIA SAGRADA, 1995, p. 1408).

Para o filósofo Paul Tillich (TILLICH, 1973, p. 46), o mito como categoria religiosa da esfera teórica, é realizado somente na esfera prática (*ethos*), culto ou ação cultural, e o ato central do culto é o sacrifício. Temos então um discurso recorrente: “É necessário que uma vítima seja expiada para que a ordem na comunidade renasça (1990, p. 319)”. Isso é clichê nas tragédias gregas e nos mitos. Ora, tal mecanismo ritualístico mostra-se presente em várias culturas. Essa derivação *apropriativa (sacrifício e ordem)* faz-se presente na tragédia de Édipo, Ajax, Medéia, nas Bacantes, no Prometeu Acorrentado, na Odisséia, além dos documentos revelacionais como a Bíblia, o Corão, e tantos outros textos de caráter religioso.

É bem isso que sugere a conclusão da maioria dos mitos. Ela nos mostra um verdadeiro retorno da ordem comprometida durante a crise, mais frequentemente ainda o nascimento de uma ordem totalmente nova, na união religiosa da comunidade vivificada pela provação que acabara de sofrer (GIRARD, 2004, p.59).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora, o sacrifício para Girard, seja uma mediação entre o sacrificador e a divindade, o sacrifício fora das teias da ritualística é crime. Portanto, não reparador de conflitos. A hipótese do bode expiatório ratifica isso nas tragédias gregas, nos mitos e nos documentos revelacionais: “Medéia prepara a morte de seus filhos à maneira de um sacerdote que prepara um sacrifício (GIRARD, 1990, p.21)”; Ajax ludibriado por Atenas extermina parte do seu exército, acreditando que seus homens eram ovelhas; Caim sacrifica o próprio irmão dessacralizando o rito da oferta. Na tragédia Romeu e Julieta outras personagens morrem: Tebaldo, Mercúcio, até o nobre Páris, rival de Romeu. Mas somente a morte do casal intermediada pelo frei Lourenço, traz a devida paz.

A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e de inocência. Não há nada a ser “expiado”. A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima “sacrificável”, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo. (GIRARD, 2004, p.14).

Eram os únicos herdeiros das famílias, e suas mortes purgaram a violência na cidade de Verona.

CAPULETO

Irmão Montéquio, dai-me a vossa mão

É este o dote que traz minha filha;

Nada mais posso dar.

MONTÉQUIO

Pois posso eu.

Farei por ela estátua de ouro puro.

Enquanto esta cidade for Verona

Não haverá imagem com o valor

Da de Julieta, tão fiel no amor.

CAPULETO

Romeu, em ouro, estará a seu lado,

Que o ódio foi também sacrificado.

## PRÍNCIPE

Uma paz triste esta manhã traz consigo;  
 O sol, de luto, nem quer levantar.  
 Alguns terão perdão, outros castigo;  
 De tudo isso há muito o que falar.  
 Mais triste história nunca aconteceu  
 Que esta, de Julieta e seu Romeu.  
 (SHAKESPEARE, 2002, p.124).

A peça Romeu e Julieta antecede as quatro grandes tragédias shakespearianas, e a intuição do bardo inglês deixa-nos alarmados. Shakespeare repete o fenômeno do bode expiatório em obras posteriores consecutivas vezes, não há como julgar que é mera casualidade. Nos tempos hodiernos a violência mostra-se exacerbada, na sociedade e nas esferas do entretenimento, e infelizmente descobrimos através de Shakespeare e Girard, que ela haverá de reclamar sacrifícios de inocentes.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, James Luther. Introduction. In. TILLICH, Paul. **What is religion?** New York: Harper and Row, 1973.

**BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento.** Versão Revisada. Tradução: João Ferreira de Almeida. RJ: Imprensa Bíblica Brasileira, 1995.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1949.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca.** São Paulo: É Realizações, 2009.

GIRARD, René. **O bode expiatório.** São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** Tradução: Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Ed. Ediouro, Rio de Janeiro: 2002.

SHAKESPEARE, Willian. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viégas-Faria, Porto Alegre: L&PM, 1998.

TILLICH, Paul. **Filosofía de la religión**. Buenos Aires: Aurora, 1973.

## BATAILLE E AS INTERDIÇÕES: SEM LIMITES

*Ivânia Nunes Machado Rocha*<sup>1</sup>

Há, em muitas culturas, regras que regem a vida em sociedade; que são norteadoras, politicamente situadas, dos direitos e deveres dos sujeitos das mais diferentes localidades. A partir dessas normas, que representam as interdições, e as suas extrapolações, será feita esta leitura dos textos de Georges Bataille: *História do olho* e *O erotismo*, uma vez que, em ambos, há uma forte tendência a mostrar as rupturas em relação aos padrões sociais vigentes e, apesar de o primeiro ser uma escrita de cunho literário e o segundo um texto teórico, ambos dialogam em muitos aspectos, o que proporciona uma excelente base de análise.

As normas, as contravenções e respectivas punições variam de uma sociedade para outra, como constructos culturais. O que foi instituído, pode ser destituído. Georges Bataille foi um grande especialista em quebrar tabus, transgredir normas e experimentar outras possibilidades do exercício da cultura, levando ao extremo manifestações culturais avessas às regras vigentes na sociedade de sua época: explorou temas considerados abjetos, revirando o lado estranho e escatológico dos seres e coisas.

Por um lado, Bataille revira os escombros da sociedade, fazendo emergir o feio, o assimétrico, o torto, o sujo, as anomalias e as taras que coexistem, ao longo dos séculos, com o lado ao qual se permite revelar ao olhar alheio. Os excrementos, como urina e fezes, fazem parte do corpo de qualquer ser humano; as secreções também são corriqueiras; no entanto, são mantidas sob um véu de silêncio. Por outro lado, ao se posicionar criticamente diante de temas controversos, propicia novos ângulos para que se possa visualizar as diferenças culturais e oportuniza a discussão em torno de construções culturais cristalizadas ao longo dos tempos pela humanidade, em diferentes sociedades.

---

<sup>1</sup> Mestra em Crítica Cultural (Unep). CV: <http://lattes.cnpq.br/1468631800044535>. E-mail: [ivanianunes@hotmail.com](mailto:ivanianunes@hotmail.com)

Nos escritos bataillianos, percebe-se a permanência das contradições, nas quais os dois lados de uma situação/objeto são indissolúveis, como o belo e o feio. Quanto às questões referentes ao sexo/erotismo, nota-se a influência marcante de Sade nas produções de Bataille, que herda as mesmas potências, incluindo as taras e perversões sexuais.

Há um diálogo entre as obras de Salvador Dali e os escritos de Bataille, no que diz respeito à exploração de temas ligados à escatologia, assimetria, deterioração do corpo e da vida, dentre outros aspectos recorrentes em ambos. Enquanto Dali traz essas coisas meio submersas, transformando-as posteriormente em estética, Bataille emprega as mesmas temáticas, mas politizando-as, apesar de defender o materialismo vulgar, em vez do materialismo dialético.

A cultura é uma construção na qual, não raro, há segregação, criação e manutenção de preconceitos; dominação, aprisionamento de corpos e mentes; limitações, monitoramento e falta de privacidade. Bataille situa-se como o sujeito que tem a intenção de quebrar as paredes, derrubar as muralhas dos engessamentos culturais de seu tempo, lançando mão de uma contracultura.

## QUEBRANDO INTERDIÇÕES

Em *História do olho*, a sexualidade ali exposta é pungente e chocante, mas como acontece em grande parte da obra de Bataille, o que mais chama a atenção são as violações dos interditos: no decorrer do texto, são inúmeras as passagens em que há menção direta ou indireta a atos e fatos que sofreram interdição cultural por serem considerados imorais, ilegais; ou até mesmo feios, antinaturais, cruéis e desumanos. O que Bataille pretendeu com isso? Se ele quisesse simplesmente chocar, poderia ter empregado algum tipo de excentricidade que fosse menos penosa do que muitas páginas de reflexões, algumas bem filosóficas, como as que estão presentes no livro *Teoria da religião* (1993); outras nem tanto, como a *História do olho*.

As regras são, literalmente, dilapidadas nas páginas da *História do olho*, mas este não é o objetivo de Bataille; a quebra de normas, a violação de interditos são apenas meios para alcançar outros fins. Quanto a esse aspecto, é possível se pensar em um paradoxo, pois, à medida que as regras ordinárias

são extrapoladas por Bataille, um outro sistema de normas é criado, sendo que este passa a reger muitas de suas produções (um exemplo é o fato de o ato sexual tido como normal nunca aparecer em Bataille).

A *História do olho* é a primeira produção literária de Bataille, que a elabora como parte de sua terapia; um método um tanto heterodoxo, mas que se mostra eficaz. De acordo com seus biógrafos, apesar do uso do pseudônimo *Lord Auch*, há inúmeros trechos autobiográficos na novela erótica batailliana. Ao mesmo tempo, Bataille busca a anulação de si e autoafirmação – uma de suas inúmeras contradições: o autor procura anular uma face, a fim de que outra apareça.

É importante ressaltar que há várias formas de erotismo nas páginas da novela batailliana, mas nunca aparece o sexo tradicional. Logo no início da narrativa, o narrador deixa clara a temática da obra: “Fui criado sozinho e, até onde me lembro, vivia angustiado pelas coisas do sexo. [...]” (BATAILLE, 2003, p. 23). Mais adiante, entretanto, o narrador já deixa antever o erotismo ao qual se refere, quando o transfigura com fantasias, elucubrações; trazendo ingredientes surpreendentes e impensáveis ao sexo, começando por fetiches bastante comuns:

Três dias depois do nosso primeiro encontro, Simone e eu estávamos a sós em sua casa de campo. Ela vestia um avental preto e usava uma gola engomada. Comecei a me dar conta de que ela partilhava minha angústia, bem mais forte naquele dia em que ela parecia estar nua sob o avental. Suas meias de seda preta subiam acima do joelho. Eu ainda não tinha conseguido vê-la até o cu (esse nome, que eu sempre empregava com Simone, era para mim o mais belo entre os nomes do sexo). Imaginava apenas que, levantando o avental, contemplaria a sua bunda pelada. (BATAILLE, 2003, p. 23).

É possível observar, pelo teor do texto: 1) a fixação no tipo de vestimenta – “avental preto”, que remete à ideia de uma serviçal doméstica, já que é um traje característico de tais trabalhadoras; 2) o fato de imaginar a companhia sem nada por baixo do avental, que é outra fantasia recorrente; 3) novamente o fetiche em relação às roupas, quando o narrador faz referência às meias pretas de seda, que Simone estava usando na ocasião

– possivelmente do tamanho 7/8, que chega até o meio das coxas femininas; e 4) menciona uma parte da anatomia feminina, o ânus, referindo-se a este simplesmente pelo nome vulgar cu, o qual vai ser reiteradamente evocado no decorrer da narrativa. Neste ponto, e somente nele, a princípio, é que Bataille mexe em uma área corporal considerada, então, como tabu. Inclusive nos dias atuais “a bunda” é vista como o lado de trás, sujo, menos nobre ou “a porta dos fundos”, que era por onde as pessoas tidas como inferiores tinham acesso às residências, análoga ao cu, através do qual são expelidos os materiais inferiores, os detritos – aquilo que já não serve mais para o organismo.

Quando Bataille faz referências claras a uma parte do corpo humano considerada inferior e insiste em usar a sua nomenclatura popular; e além disso, traz todos os usos como naturais, como uma brincadeira entre adolescentes, fica evidente que o autor está assumindo uma posição política: é como se ele anunciasse que, se essas práticas fossem aceitas e empregadas em larga escala, não seria nada espantoso usar o cu para quebrar ovos; nem seria surpreendente alguém sentar-se em um prato de leite e sentir prazer com o líquido escorrendo por sua anatomia, dentre outras práticas.

O enredo está em primeira pessoa; e o narrador personagem divide a trama com duas personagens secundárias de grande peso: Simone e Marcela. O triângulo erótico, nesse caso, difere muito dos triângulos amorosos dos romances comuns: aqui, há o envolvimento dos três sujeitos; e não se pode cogitar a ideia de um deles ser traído, embora eles se destruam mutuamente.

A destruição, ressalte-se, é uma forma de libertação, uma vez que são rompidas todas as barreiras e as possibilidades eróticas são testadas reiteradamente e de tal forma, que a intensidade beira à loucura e chega à exaustão. O ato sexual aproxima-se da morte, tornando-se, assim, sagrado. Esse é um dos pontos de aproximação entre *a História do olho* e *O erotismo* – Bataille aproxima o ato sexual da morte e, ao mesmo tempo que os dessacraliza, torna-os sagrados novamente.

Bataille separa claramente o erotismo de atividade sexual simples: esta, objetiva a procriação; aquele é uma procura psicológica independente

do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. Assim, a atividade erótica é a exuberância da vida, mas o objeto da procura psicológica não é estranho à morte, o que é paradoxal, de novo. Nesse sentido, aproxima-se novamente de Sade, quando este afirma que a associação da morte com uma ideia libertina é o melhor meio de se aproximar do fim.

Ainda sobre o erotismo, no livro homônimo, Bataille o descreve como sensualidade aberrante e, no entanto, a descreve como real, no que tange à relação existente entre a morte e a excitação sexual, não sendo, entretanto, algo doentio. Bataille percebe verdade no paradoxo de Sade, relacionando-o com a formação da base das nossas representações da vida e da morte; e resume: Nunca devemos imaginar o ser humano fora do movimento das paixões (BATAILLE, 1987, p.10).

Em relação ao que poderia ser considerado doentio, em Bataille, percebe-se que o conceito se aplica a quem não é capaz de exercer a sexualidade seguindo o curso de seus desejos, o que pode ser exemplificado pela loucura de Marcela, na *História do olho*; Simone, ao contrário, não apresenta problemas de consciência: faz tudo o que sente vontade, sem culpa.

Assim, o sexo, para Bataille, jamais poderia ser resumido no simples ato sexual, pois além das questões imanentes, envolve também outras transcendentais (BATAILLE, 1993), que estão no campo do desejo, da intersubjetividade de cada sujeito; pertencendo aos domínios da imaginação sem limites, da experimentação sem fronteiras, sem travas.

## SEXUALIDADE SEM LIMITES

Para Bataille, o erotismo é uma forma de aprovação da vida até na morte; e a atividade sexual de reprodução é apenas uma forma particular de erotismo. Toda a atividade sexual e, portanto, erótica, é uma condição inerentemente humana. Esses pontos de vista, expostos em *O erotismo*, possibilitam a compreensão da sexualidade desenfreada, exercida pelos personagens da *História do olho*, os quais se esmeram em formas eróticas diversas e bastante peculiares, mas que, em nenhum momento, estão procurando a procriação, a perpetuação da espécie humana.

Na relação paradoxal entre vida e morte; sexo e erotismo, Bataille traz uma reflexão filosófica sobre o vazio existencial do ser humano, na qual deixa transparecer a solidão última a que todos estão destinados, já que:

A reprodução coloca em jogo seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. (BATAILLE, 1987, p. 11).

Novamente Bataille faz um paradoxo: para nós, seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser; por sua vez, a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas, simultaneamente, esta põe em jogo a dita continuidade destes, isto é, a reprodução está intimamente ligada à morte. E outra vez, pode-se notar o equivalente na literatura ao retrato da solidão dos seres pintado teoricamente nas reflexões bataillianas, já que na *História do olho*, há o encontro temporário dos corpos, mas nunca uma comunhão de almas; aliás, os personagens pouco conversam entre si e, em se tratando dos adultos, a descontinuidade é marcante: estes aparecem nas páginas da novela tal qual sonâmbulos ou fantasmas, sem fala, sem participação efetiva; de fato, estão afastados uns dos outros e há, deveras, um abismo que os separa dos adolescentes.

A mãe de Simone surge aqui e ali, mas nada diz; aquela apenas observa as ações estranhas da filha, demonstrando censura com o olhar, mas jamais rompendo o silêncio que aumenta a distância entre mãe e filha. Em relação aos pais do narrador, ele faz menção ao pai, que seria algo rígido, quando descreve o descaso de seus progenitores e o caráter paterno - "Meus pais não haviam dado sinal de vida. Mesmo assim, achei mais prudente escapar, prevendo a cólera de um velho pai, o tipo perfeito do general caquético

e católico.” (BATAILLE, 2003, p. 35). Desse modo, ele (o narrador) passa um longo período de tempo na casa de Simone e, aparentemente, ninguém se preocupa com a sua ausência prolongada, o que favorece a teoria da descontinuidade entre membros familiares.

A família é uma instituição muito valorizada pela cultura ocidental. No entanto, Bataille a desafia enquanto autoridade e a menospreza, como pode-se notar na passagem da novela batailliana em que a mãe de Simone a pega no ato com o narrador:

Sua mãe surpreendeu nossa brincadeira, mas aquela mulher tão doce, embora tivesse uma vida exemplar, limitou-se na primeira vez a assistir a brincadeira sem dizer palavra, de modo que nós nem percebemos sua presença: acho que não conseguiu abrir a boca, de tanto pavor. Quando terminamos (correndo para arrumar a desordem), demos com ela de pé no vão da porta. – Faça de conta que não viu nada – disse Simone, continuando a limpar o cu. (BATAILLE, 2003, p. 29).

Tanto nas páginas reflexivas de *O erotismo*, como nas linhas literárias da *História do olho*, essa entidade reguladora é desmistificada, uma vez que no primeiro caso, os familiares são seres descontínuos; e, no segundo, eles ficam em terceiro plano, meio invisíveis; e às vezes são desrespeitados, quando Simone explora diversas possibilidades eróticas com o narrador sob o nariz de sua mãe, por exemplo. A família, a igreja e o Estado são algumas das instituições reguladoras da sociedade, as quais impõem interdições e criam normas que regem as relações entre os sujeitos em uma dada cultura; e todas são criticadas direta ou indiretamente por Bataille, que não hesita em chocar.

Em muitas das ocorrências de extrapolações de interditos, percebe-se a intencionalidade da ruptura, bem como o prazer descarado de agir contra as regras convencionais, como se isso fosse uma brincadeira, como observa o narrador, na *História do olho*:

É preciso dizer também que um quarto de doente é um lugar apropriado para reencontrar a lubricidade infantil. Chupava o seio de Simone enquanto esperava os ovos quentes. Ela acariciava a minha ca-

beça. Sua mãe nos trouxe os ovos. Não virei a cabeça. Tomando-a por uma criada, continuei. Quando reconheci sua voz, continuei imóvel, sem renunciar ao seio nem por um instante; baixei as calças, como quem tivesse que satisfazer uma necessidade, sem ostentação, mas com o desejo de que ela fosse embora e com o prazer de ultrapassar os limites. (BATAILLE, 2003, p. 52).

Como o próprio teor da narração aponta, não há um exibicionismo proposital, mas é como se aquele lado obscuro do sujeito fosse acionado pelo prazer do proibido, quando o narrador reconhece a voz da mãe de Simone. É o lado imanente do animal que vem à tona, impulsionado pelos instintos mais básicos do ser humano.

O ato sexual costuma ser romantizado pelos povos ocidentais e Bataille, mais uma vez, transita pela contramão da cultura, trazendo o abjeto ao coito, além de lançar mão de arroubos violentos, já que o escritor acredita que o domínio do erotismo, essencialmente, é o domínio da violência, da violação, pois:

O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem um sentido pleno é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação. Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era bastante sensível para justificar uma aproximação do ato de amor e do sacrifício. [...] (BATAILLE, 1987, p. 15).

Assim, como a violência aparece tendo uma estreita relação com o erotismo, nas reflexões filosóficas bataillianas; essa mesma violência é mostrada, de modo cru, nas páginas da *História do olho*, representada pelo sangue, violações, loucura, morte e suicídio. A personagem que melhor exemplifica a força violenta do erotismo, ou da supressão dele, da sua não aceitação, é Marcela, que acaba por cometer suicídio, depois de ter passado tempos internada em um hospício.

Aproximando-se em certa medida ao ultrarromantismo, a novela batailliana traz vários matizes de violência, inclusive no que se refere às forças da natureza, o que se pode observar em inúmeras passagens, como essa:

Um frenesi brutal agitava nossos três corpos. Duas bocas juvenis disputavam meu cu, meus colhões e meu pau, e eu não parava de abrir pernas úmidas de saliva e porra. Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência de meus movimentos. A chuva quente caía torrencialmente e encharcava nossos corpos. A violência dos trovões nos assustava e aumentava a nossa fúria, arrancando-nos gritos que ficavam mais fortes a cada relâmpago, ante a visão de nossos sexos. Simone havia encontrado uma poça de lama e chafurdava nela: masturbava-se com a terra e gozava, açoitada pelo aguaceiro, minha cabeça espremida entre suas pernas enlameadas, o rosto mergulhado na poça onde ela esfregava o cu de Marcela, a quem abraçava por trás, a mão puxando as coxas e abrindo-as com força. (BATAILLE, 2003, pp. 26-27).

As atitudes são exageradas, numa típica demonstração de rebeldia motivada pela necessidade de quebrar as interdições impostas pela sociedade, de modo que a regra é não ser/agir como uma pessoa age rotineiramente. O que importa é agir ao contrário das práticas ordinárias, já que é no campo do extraordinário e do impossível e impraticável onde se situam as paixões bataillianas, colocadas para nós de modo a nos fazer repensar porque algumas práticas culturais são consideradas válidas e outras não.

Por um lado, as extrapolações dos interditos fazem com que as personagens bataillianas ultrapassem limites inimagináveis ao cidadão comum; por outro, aquelas figuras têm suas próprias limitações, já que não agem à corrente. Ademais, as práticas abusivas reiteradas caem no abismo do nada, do vazio. Paradoxalmente, talvez somente se esvaziando de tudo, é que o ser se encontra com sua subjetividade: ou seja, depois de gastos todos os despojos da imanência, é que o sujeito encontrará a transcendência (BATAILLE, 1993).

Assim, nos atos profanos, relatados numa linguagem suja e vulgar, o erotismo desnuda o seu lado sagrado, no pulsar rebelde do desejo de extrapolar as interdições, fazendo do sujeito simplesmente humano, com todas as suas contradições e complexidades: nem mais, nem menos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, foi possível constatar a complexidade do pensamento de Georges Bataille. Impossível desvendar o homem e o seu pensar, em sua heterogeneidade e profundidade. Porém, ficam claras as suas contradições; suas ideias paradoxais e sua visão pouco convencional do erotismo. Tanto na *História do olho* quanto em *O erotismo*, há muito mais aspectos a serem considerados do que aqueles aqui discutidos. No entanto, optou-se por dar ênfase às extrapolações dos interditos, presentes nas duas obras, bem como observar as questões referentes à sexualidade/erotismo que permeiam ambas.

É difícil tecer conclusões sobre pensamentos que são inconclusos em si mesmos, que se revelam obscurecidos aos olhos da humanidade, mas é possível apontar alguns prováveis pontos de ancoragem aos que fizeram outra abordagem do legado de Bataille, tais como o seu posicionamento político, que o impelia a transgredir as normas como meio de afirmar a arbitrariedade da cultura e dos valores que regem as sociedades; a sua paixão e inquietude diante do mundo; a sua busca incessante por algo que possivelmente nem ele mesmo sabia do que se tratava.

As interdições extrapoladas nos dois textos lidos estão intimamente relacionadas ao erotismo, como uma força viva e pulsante, que pode tanto estimular a vida, como causar a morte. Trata-se do exercício da sexualidade sem travas, independente de gênero e que ultrapassa as barreiras dos sentidos, uma vez que pertence ao campo dos desejos, situando-se nessa zona fronteira entre sanidade e loucura; certo e errado; calmo e violento; bonito e feio.

Assim, uma das principais coisas que se pode apreender dos escritos de Bataille é a transitoriedade da vida e a relatividade dos fatos: nada é preto ou branco; entre essas duas cores, devem existir milhares de tons de cinza, que vão se revelando de acordo com o ponto de vista do observador que, parado, só enxergará um matiz. Portanto, há necessidade de movimento, a fim de que se possa visualizar a maior quantidade possível de matizes.

Dessa forma, o sujeito poderá ampliar seus horizontes, sendo-lhe possível enxergar nuances até então desconhecidas do lugar onde estava fixo, possibilitando o exercício da tolerância, senão da compreensão de outros modos de vida.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Título original: Histoire de l'oeil. Tradução: Eliane Robert Moraes. – São Paulo: Cosac Naify, 2003. 136 p.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. – Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p; 21cm.

\_\_\_\_\_. **Teoria da religião**. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lammare. – São Paulo: Ática, 1993.

## CRIMES E MONSTRUOSIDADES NO LIVRO HISTÓRIA DO OLHO

*Eliane Bispo de Almeida Souza*<sup>1</sup>

A escrita do livro *História do olho* foi incentivada pelo psicanalista como terapia em que George Bataille teria oportunidade de colocar no papel suas fantasias sexuais e obsessões da infância. Esse estilo de Bataille deu-se graças à influência de livros de Sade que costumava ler. Segundo a tradutora e crítica Eliane Robert Moraes (2003), a escrita do livro *História do olho* foi como uma espécie de cura para Bataille. Ele encontrou na literatura a liberdade para expressar, por meio da escrita, sua imaginação criadora. Bataille considerava a literatura como inorgânica. E, por isso, nada pesava sobre ela. Segundo ele, poderia dizer tudo num texto literário. No entanto, ele não assumiu a autoria da história.

O próprio Bataille, citado por Eliane Moraes (2003), explica as razões pelas quais optou pelo pseudônimo para assinar o livro que continha passagens autobiográficas que revelavam a sua infância e o estado de saúde de seu pai cego e paralisado pela sífilis, que revirava o olho enquanto urinava em sua cadeira de rodas: “O que aconteceu há quase cinquenta anos ainda me faz tremer e não me surpreende que, um dia, eu não tenha podido encontrar outro meio de sair disso tudo senão me expressando anonimamente” (MORAES, 2003, p. 11). A tradutora Eliane Moraes vê o pseudônimo como uma saída para os impasses existenciais do escritor. “Sob a máscara trágica de Lord Auch, *História do olho* se oferece como uma autobiografia sem rosto” (MORAES, 2003, p. 13). Ela utiliza-se da metáfora máscara sem rosto para explicar o apocalipse de conflitos existenciais que atormentava o autor.

A história tanto tem um caráter realista quanto fantasmático. Por mais paradoxo que seja, o real e o surreal se confundem nessa história narrada em primeira pessoa, que relata as confissões de um jovem, cujo nome não é

---

1 Mestranda em Crítica Cultural – UNEB Campus II – Alagoinhas. Email: elianebasouza@hotmail.com

revelado. A história apresenta cenas de obsessões eróticas, carregadas de violência sexual e crimes praticados pelo narrador e sua comparsa Simone. No entanto, os dois jovens não são os personagens principais. Quem é o centro das atenções é o olho. Segundo Eliane Moraes (2003), essa novela erótica não se trata de uma autobiografia de Bataille, nem do narrador. Para ela, “é uma autobiografia do olho” (MORAES, 2003, p. 20).

Nessa história, em que o impossível se torna real, é possível perceber também que a linguagem é feita de associações de imagens e palavras, tendo o olho como o núcleo do imaginário, o qual se transfigura no prato de leite do gato, no olho-do-cu, nos ovos crus ou cozidos (que por sua vez se ligam, pela coincidência entre as suas formas, aos testículos), no olho-solar, no olho-lua, sendo também objetos de desejo e realização da excitação. Segundo Roland Barthes (2003): [...] “ao descrever a migração do Olho rumo a outros objetos, Bataille não se compromete com o romance que, por definição tira partido de um imaginário parcial, derivado e impuro: ao contrário, ele se move apenas numa essência de imaginário” (BARTHES, 2003, p. 120). Além de retratar a história do olho, é possível perceber também, na narrativa, passagens que mostram obsessões sexuais que resultaram em várias cenas de agressão física e psicológica que serão analisadas neste artigo.

## CENAS DE CRIMES E MONSTRUOSIDADES NA HISTÓRIA DO OLHO

A narrativa são lembranças do narrador que conta as experiências que viveu ao lado de sua amiga Simone. Durante o decorrer dessas reminiscências, são relatados muitos atos de violência sexual e psicológica praticados pelos dois comparsas. Movidos por um instinto sexual obsessivo, as orgias realizadas pelos jovens levavam suas vítimas à loucura e, até mesmo, à morte. Eles se comportavam como se estivessem num mundo onírico, onde tudo era possível. Por meio dessa narrativa, Bataille critica a sociedade burguesa que privilegiava o homogêneo e demonstrava preconceito pelo que fugia aos padrões de beleza. “Na verdade, Bataille aplicou desde o início o seu conceito de heterogêneo aos grupos sociais, aos excluídos e aos marginalizados, ao anti-mundo...” (HABERMANS, 2000, p. 202).

O narrador e a personagem Simone compartilhavam de sentimentos semelhantes, no que diz respeito a atos monstruosos e funestos. Ao atropelar

uma jovem quando passeavam de carro em alta velocidade, eles se divertiram contemplando a morta por um bom tempo. “O horror e o desespero que exalavam aquelas carnes, em parte repugnantes, em parte delicadas, recordam o sentimento dos nossos primeiros encontros” (BATAILLE, 2003, p. 24-25). Eles eram cúmplices dos crimes que praticavam. A personalidade do narrador combinou com o caráter forte de Simone. Assim ele a descreve física e psicologicamente:

É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila (BATAILLE, 2003, p. 25).

A monstrosidade praticada pelos dois era uma situação inexplicável. O próprio narrador se horrorizava com o seu comportamento avassalador: “Era como se eu quisesse escapar do abraço de um monstro, e esse monstro era a violência de meus movimentos” (BATAILLE, 2003, p. 27). Os cenários onde aconteciam as orgias e crimes praticados pelos dois contribuíam para aumentar o frenesi brutal que agitava o corpo deles. “A violência dos trovões nos assustava e aumentava a nossa fúria...” (BATAILLE, 2003, p. 27). As obsessões sexuais e crimes por eles praticados eram acompanhados por tempestades, estrondos de trovões, relâmpagos e barulho das ondas do mar.

Mesmo agindo de forma inconsequente, sem controle do comportamento, os jovens pareciam, supostamente, ter consciência de que praticavam atos errados. Quando Simone viu sua amiga Marcela, no dia seguinte, após cometer, junto com o narrador, atos de orgias com a garota, a primeira coisa que fez foi pedir-lhe desculpas: “\_ Desculpe-me \_ disse-lhe em voz baixa \_ O que aconteceu no outro dia foi errado. Mas isso não impede que sejamos amigas agora. Prometo que nunca mais tentaremos tocá-la” (BATAILLE, 2003, p. 30).

Com esse pedido dissimulado de desculpas, ela reconhece que praticou atos monstruosos com a garota ao abusá-la sexualmente, deixando-a perturbada dos sentidos. A promessa de não tocá-la mais não foi cumprida. Nesse mesmo dia de um possível arrependimento, os dois comparsas, junto

com outros jovens, participaram de uma festa recheada de orgias e embriaguez que culmina na loucura de Marcela, a qual é internada numa casa de repouso. “Marcela, ainda nua, não parava de gesticular, traduzindo em gritos um sofrimento moral e um pavor impossíveis; nós a vimos morder a mãe no rosto, entre os braços que tentavam, em vão, dominá-la” (BATAILLE, 2003, p. 33).

Os desejos funestos acompanhavam os jovens comparsas. Seus pensamentos eram similares aos seus atos. “Pensávamos apenas em Marcela, imaginando puerilmente seu enforcamento voluntário, o enterro clandestino, as aparições fúnebres” (BATAILLE, 2003, p. 39). Nessa passagem, o narrador, com uma linguagem fria, antecipa o trágico fim de Marcela, consequência dos abusos físicos e perturbações psicológicas causados por ele e sua companheira nos atos monstruosos que eles se divertiam praticando.

Numa cena de desespero, em que tentava visitar Marcela no hospício, o narrador relata seu comportamento agressivo, comparando-se a um monstro raivoso, após uma sensação de orgasmo: “[...] com o revólver na mão, fui percorrido por um arrepio de violência semelhante ao do temporal, os meus dentes rangiam, os meus lábios espumavam [...]”. (BATAILLE, 2003, p. 42).

Devido aos atos monstruosos que o narrador e a jovem Simone cometeram, ele fugiu de casa e vivia escondido no quarto de sua fiel amiga, de onde só podia sair à noite. No dia da morte de Marcela, o narrador, envolto numa áurea de um forjado arrependimento, assume a culpa pela morte da garota. “Amei Marcela sem chorar por ela. Se morreu, foi por minha culpa” (BATAILLE, 2003, p. 59). Ele comenta sobre o enforcamento de Marcela com um tom de frieza, a ponto de praticar com Simone as obsessões sexuais diante do cadáver da garota.

Cortei a corda, ela estava bem morta. Nós a colocamos em cima do tapete. Simone me viu de pau duro e me bateu uma punheta; deitamos no chão e eu a fodi ao lado do cadáver. Simone era virgem e aquilo nos machucou, mas estávamos contentes justamente por nos machucar. Quando Simone se levantou e olhou para o corpo, Marcela já era uma estranha e até Simone o era para mim (BATAILLE, 2003, p. 59).

Em se tratando de atos monstruosos, Simone não perdia para o narrador. Levada por tédio e excitação, ela mijou no rosto do cadáver de Marcela. “Ela inundou aquele rosto calmo, parecia surpreendente que os olhos não fechassem” (BATAILLE, 2003, p. 60). Após a morte de Marcela, o narrador e sua fiel companheira contaram com o apoio de um inglês milionário, Sir Edmond, que os ajudariam a fugir para a Espanha.

Em Madri, os crimes e monstruosidades continuaram a acontecer. Junto com o Sir Edmond, os dois não tiveram limites para praticar os atos de obsessões e maldade. O relato abaixo retrata como os três tornaram-se fortes aliados no que se refere à crueldade humana:

Um dia, sir Edmond mandou jogar e trancar num chiqueiro baixo, estreito e sem janelas uma pequena e deliciosa putinha de Madri; em roupas de baixo, ela caiu no charco de esterco, sob a barriga das porcas. Simone quis que eu a fodesse demoradamente na lama, diante da porta, enquanto Sir Edmond se masturbava (BATAILLE, 2003, p. 62).

Assim, os três viviam a praticar seus atos obscenos sem pudor algum. Eles se divertiam com as maldades que aprontavam, vistas por eles como brincadeiras.

## O CRIME MAIS MONSTRUOSO NA HISTÓRIA DO OLHO

De todos os crimes e monstruosidades relatados nessa novela erótica, a agressão ao padre Dom Aminado pode ser considerada a mais cruel. Ao entrar numa igreja em Sevilha, conhecida como cidade do prazer, Simone utilizou-se da desculpa de uma possível confissão para ficar a sós com o padre. E, nesse momento, ela se masturbou na frente do sacerdote. O narrador e o Sir Edmond esperavam curiosos na porta para ver como seria o desfecho daquela ação. Eles assistiam com tamanha naturalidade, mesmo sabendo que uma travessura horrenda estava prestes a acontecer.

Começava uma sessão de tortura, seguida por atos monstruosos. Simone e seus dois cúmplices tornaram horríveis os últimos minutos da vida do padre. “Simone esbofetou a carcaça sacerdotal. Com o golpe, a carcaça enrijeceu novamente. Ele foi despido; Simone, de cócoras sobre as roupas jogadas

no chão, mijou feito uma cadela. Em seguida, Simone masturbou o padre e o chupou” (BATAILLE, 2003, p. 77). Além de agredir física e sexualmente o padre, eles o torturavam também abusando-o psicologicamente ao esnobar dos objetos sagrados, fazendo pouco-caso deles. Simone utilizou o próprio cálice como instrumento para maltratar o sacerdote:

Simone começou por lhe aplicar uma grande pancada na cabeça, com a base do cálice, que o excitou, mas acabou de bestializá-lo. Chupou-o de novo. Ele emitiu gemidos desprezíveis. Ela o levou aos limites da fúria dos sentidos e então:

\_ Isso não é tudo \_ disse \_ , é preciso mijar.

Deu-lhe outra bofetada.

Despiu-se na frente dele e eu a masturbei.

O olhar do inglês estava tão duro, cravado nos olhos do jovem bestializado, que a coisa aconteceu sem dificuldade. Don Aminado encheu ruidosamente de urina o cálice que Simone mantinha sob seu cacete.

\_ E agora, beba – disse Sir Edmond.

O miserável bebeu num êxtase imundo (BATAILLE, 2003, p. 78).

Essa cena de horror descrita acima ainda não foi tudo. A imaginação e a crueldade dos três não tinham limites:

Simone chupou-o de novo; ele urrou tragicamente de prazer. Com um gesto demente, atirou o penico sagrado, que rachou contra a parede. Quatro braços robustos o agarraram e, de pernas abertas, corpo quebrado, berrando como um porco, cuspiu sua porra nas hóstias do cibório que Simone segurava sob ele enquanto o masturbava. (BATAILLE, 2003, p. 78-79).

Aquela cena era tida pelos três como um belo espetáculo aos olhos, ao contrário da sociedade da época que via a expulsão de excrementos como algo nojento. Segundo Philippe Joron (2006), “Toda produção ou secreção corporal é assim compreendida como um ato heterogêneo, como uma substância estranha à homogeneidade do corpo” (JORON, 2006, p. 16). Após apreciarem aquela cena, eles riam da vergonha que a vítima sentia diante de seus agressores. Com um tremor animalesco, os três não tiveram controle dos seus impulsos de violência e continuaram torturando o padre até a morte:

Sir Edmond amarrou-lhe os braços atrás das costas. Amordacei-o e prendi suas pernas com meu cinto. Estendido igualmente no chão, o inglês segurou-lhe os braços, comprimindo-os com o tornozelo de suas mãos. Imobilizou-lhe as pernas, envolvendo-as com as suas. Ajoelhado, eu segurava a cabeça entre as minhas coxas (BATAILLE, 2003, p. 82).

Os três não desejavam apenas a morte do padre. Eles almejavam que o sacerdote fosse martirizado enquanto fazia sexo. Porém, para conseguir tal atrocidade, o padre deveria ficar com o órgão genital ereto. Então, Sir Edmond, sugeriu a Simone que ela apertasse a garganta da vítima. Ela assim fez e conseguiu o que almejava:

Ébria até o sangue, a jovem remexia, num vaivém violento, o pau duro no interior da sua vulva. Os músculos do padre retesaram-se. Por fim, ela o apertou com tanto vigor que um violento arrepio fez estremecer o moribundo; ela sentiu a porra inundar sua boceta. Então Simone o largou, derrubada por uma tempestade de prazer (BATAILLE, 2003, p. 82-83).

Ao ver o padre morto e o esperma dele correndo pelas coxas de Simone, o narrador ficou excitado e teve vontade de fazer sexo com Simone. No momento que tentava possuí-la, foi afastado, pois “a moça teve vontade de contemplar a sua obra e me afastou para se levantar. Montou outra vez de cu pelado, em cima do cadáver pelado” (BATAILLE, 2003, p. 83). Não obstante tanta frieza em seus atos, Simone comparou o olho a um ovo. E, devido a sua obstinação por essa parte do corpo, desejou se divertir com o olho do cadáver como fazia com os ovos quando adoecera. Então, pediu ao Sir Edmond que realizasse seu desejo:

Sir Edmond não estremeceu, tirou uma tesoura da carteira, ajoelhou-se, recortou as carnes, depois enfiou os dedos na órbita e extraiu o olho, cortando os ligamentos esticados. Colocou o pequeno globo na mão da amiga. Simone, entretanto, divertia-se, fazendo o olho escorrer na rachadura da bunda. Deitou-se, levantou as pernas e o cu. Tentou imobilizar o olho contraindo as nádegas, mas ele saltou – como um caroço entre os dedos – e caiu em cima da barriga do morto (BATAILLE, 2003, p. 84).

A monstruosidade daquela cena não tinha limites. O inglês fez o olho do cadáver rolar entre os corpos do narrador e de Simone enquanto faziam sexo. Toda aquela orgia fez o narrador recordar-se de Marcela: “Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina” (BATAILLE, 2003, p. 85). A obsessão pelo olho perdura do início ao fim da narrativa.

Após esse crime, eles fugiram de Sevilha num carro alugado. E, a cada lugar que eles se refugiavam, cometiam suas obsessões sexuais. A narrativa termina com o narrador comentando que Simone, aos trinta e cinco anos, foi parar num campo de tortura, onde foi espancada até a morte. Com essa história, Bataille busca desorganizar a realidade, criticando, dessa forma, o homogêneo.

## O REAL E O SURREAL IMBRICADOS

Realidade e mundo imaginário eram cenários comuns para as personagens da *História do olho*. Embora se trate de uma ficção, a história apresenta situações inusitadas que podem até ser consideradas surreais. Por meio de analogias, os cenários são descritos com muito exagero, onde a natureza ajuda a dar uma amplitude da situação, a exemplo de vendaval, tempestade, noite negra, monstro invisível. Na imaginação dos personagens, uma casa de repouso era considerada um castelo, ocorrendo uma paródia do estilo de narrativa gótica, porém totalmente satirizada.

Algo surreal aconteceu ao adentrar nesse referido castelo. O narrador comenta o medo que sentiu ao suspeitar a presença de alguém que o seguia. E, ao fugir, ele se encontra numa situação de confusão de ideias ao deparar-se nu:

Nada era mais estranho, naqueles minutos de angústia, do que a minha nudez ao vento na alameda de um jardim desconhecido. Tudo acontecia como se eu estivesse deixado a Terra, tanto mais que o temporal tépido sugeria um convite. [...] O barulho dos elementos enfurecidos, o alarido das árvores e do lençol levaram ao cúmulo aquela confusão. Não havia nada de seguro, nem nas minhas intenções, nem nos meus gestos (BATAILLE, 2003, p. 41).

Outra situação inusitada acontece na volta para casa, em que o narrador e a personagem Simone encontram-se nus pedalando suas bicicletas. “Pedalávamos velozmente, sem rir nem conversar, no isolamento comum do despudor, da fadiga, do absurdo” (BATAILLE, 2003, p. 46). O próprio narrador concordava que a cena descrita fugia dos padrões da realidade, considerada por ele como um espetáculo irritante os dois corpos nus e calçados em cima de uma máquina:

Mal conseguia ficar de pé, no desespero de terminar aquela escalada pelo impossível. O tempo transcorrido desde que abandonamos o mundo real, constituído pelas pessoas vestidas, estava tão distante que parecia fora de nosso alcance. Essa alucinação pessoal se desenrolava agora com a mesma falta de limites que o pesadelo global da sociedade humana, por exemplo, com a terra, a atmosfera e o céu (BATAILLE, 2003, p. 46).

Nessa história de ficção, que tinha o olho como personagem principal, não era apenas o enredo que era surreal, mas até o tempo contribuía para a atmosfera de loucura e imaginação. Parecia que os jovens viviam num tempo não cronológico, movidos por uma força surreal. “Um esforço sobre-natural me permitiu chegar até a casa de campo...” (BATAILLE, 2003, p. 48). Podemos perceber que realidade e imaginação faziam parte dessa novela erótica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na História do olho, temos a personagem Simone e o narrador que não medem obstáculos para realizar seus desejos obscenos, que resultaram em cenas de crimes e monstrosidades. No entanto, podemos considerar o objeto olho, comparado por diversas vezes a um ovo, como um dos personagens que mais se destacam nas diversas cenas descritas dessa novela erótica. Para Barthes (2003), o personagem principal não é o narrador, mas sim o próprio olho. Em várias situações, ovo e olho são comparados, trocados ou confundidos, sempre de forma proposital.

A personagem Simone é obcecada por ovo, por ele ter características similares com o olho. Esta parte do corpo é responsável pela sedução, tão atraente quanto o limite do horror, melhor dizendo, o olho da consciência. Em várias

situações, a personagem Simone é atraída pelo olho, seja o do próprio narrador, o do gato, o de Granero ou o do padre. Nessa última situação, a jovem chega ao ápice da transgressão ao sentir prazer arrancando o olho do padre e colocando-o no interior da sua vulva, depois de uma cena pavorosa de orgia. Nessa novela erótica, Bataille busca apresentar uma teoria que ultrapassa o horizonte do que é possível à razão.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. A metáfora do olho. Trad. Samuel Titan Jr. In: BATAILLE, George. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, G. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HABERMAS, Jürgen. Entre o erotismo e economia geral: bataille. In: **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000. p. 201-224. (Tradução: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento).

JORON, Philippe. Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem. **Contemporânea**. Vol. 4 nº 1 p. 11-24 junho 2006.

MORAES, E. R. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, George. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



***Parte II***  
***Imaginários femininos e feministas***



## A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E OS ANIMAIS EM MARINA COLASANTI

*Edilane Ferreira da Silva*<sup>1</sup>

O tema da violência contra a mulher não é novidade para os estudos direcionados à ficção da escritora, ilustradora e jornalista Marina Colasanti, que, na década de 1980, publicou ensaios jornalísticos dedicados a questões de gênero – ainda tabus –, como *A Nova Mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981). Antes disso, lançou *Uma ideia toda azul* (1979), no qual se encontra o célebre conto *A moça tecelã*, que já rendeu diversos estudos sob a perspectiva da crítica feminista, uma vez que representa opressão e violência, mas também resistência e liberdade.

O fato é que Marina Colasanti militou, por meio da escrita jornalística e literária, nas causas feministas. Recentemente, Carlos Magno Gomes, professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e membro do GT A Mulher da Literatura, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll), publicou, no livro *Trajetórias de Literatura e gênero: territórios reinventados* (2016), um artigo intitulado *A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti*. Em 2009, as pesquisadoras Regina Célia dos Santos Alves e Ângela Simone Ronqui trataram das representações da violência contra a mulher em alguns contos da escritora, num artigo que integra a edição sobre autoria feminina da Revista *Ipotesi*. Esses são apenas dois exemplos das diversas pesquisas que a escrita colasantiana vem exigindo. Contudo, em paralelo a essa violência dirigida à mulher, seja ela simbólica ou física, há outra, ainda não problematizada nos trabalhos que discutem a questão de gênero em Marina Colasanti: a violência contra os animais.

Neste artigo, fizemos apenas um recorte<sup>2</sup>, ainda indicial, das relações que as personagens masculinas e femininas mantêm entre si e com os animais,

.....  
1 Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela UFAL. Grupo de pesquisa Mare&Sal. E-mail: edilaneferreira@msn.com.

2 Na minha pesquisa de doutorado, trabalho com a problemática da tríade homem/mulher/natureza. Este texto é apenas um recorte de uma das questões que envolvem a complexidade do tema.

destacando a representação da violência nessas interações. Para tanto, foi preciso perscrutar por caminhos, que, sem deixar de lado as preocupações voltadas às mulheres e aos homens, abarcassem também os não humanos. Por isso, utilizamos, como viés teórico-crítico para a análise dos contos *Poça de sangue em campo de neve* e *Vermelho entre troncos*, compilados na obra *Do seu coração partido* (2009), a ecocrítica feminista.

## MULHERES, NATUREZA E LITERATURA

Em 1996, Cheryll Burgess Glotfelty, ao lado de Harold Fromm, publicou o livro *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology (O leitor ecocrítico: marcos em ecologia literária)*, em cuja introdução, intitulada *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis (Estudos literários em uma época de crise ambiental)*, esclarece: “[...] [a] ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra” (GLOTFELTY, 1996, p. xix, tradução nossa). Entre outras questões, a partir de uma postura política, as representações da natureza e as formas pelas quais os humanos se relacionam com ela, passam a ser preocupação da investigação literária. Assim, “[...] a definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da relação entre o humano e o não humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’” (GARRARD, 2006, p. 16, grifo do autor). Entretanto, a urgência de uma ressignificação do conceito de ‘humano’ é também uma preocupação que está no cerne da ecocrítica feminista<sup>3</sup> - com publicações que antecedem a de Glotfelty<sup>4</sup> -, sobretudo porque a noção de humano da cultura ocidental tem se demonstrado, historicamente, injusta e opressora, tanto com ‘os outros da terra’ quanto com os ‘outros humanos’ (WARREN, 2000, p. 2).

As considerações da ecocrítica feminista, sobre as relações envolvendo humanos e animais, são complexas - abarcando questões como sexismo/especismo,

.....  
3 Neste artigo, utilizamos o termo ecocrítica feminista no lugar de ecofeminismo, tendo em vista a referência BRANDÃO, Izabel. Greta Gaard e a busca de rumos mais feministas para os estudos ecocríticos. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.) **Traduções da cultura** - perspectivas críticas feministas. Florianópolis e Maceió: Mulheres, Edufsc e Edufal, 2016 (prelo). p. 810- 816, na qual Izabel Brandão analisa a crítica que Greta Gaard faz da marginalização e da apropriação inadequada que a ecocrítica fez do feminismo e do ecofeminismo, bem como das interpretações essencialistas em torno do ecofeminismo, num artigo que foi traduzido e compõe a obra mencionada.

4 Cf., por exemplo, a obra *Literature, Nature, Other: ecofeminist critiques* (1995), de Patrick Murphy.

antropomorfismos, entre outras - e têm gerado estudos diversificados. Em 2013, a Revista *Feminismo/s*, do Centro de Estudos sobre a Mulher, da Universidade de Alicante, publicou o número *Ecofeminismo/s: Mujeres y Naturaleza*, coordenado por Lorraine Kerslake e pelo ecocrítico Terry Gifford, com uma parte inteiramente dedicada ao tema *La Naturaleza, Mujeres y Animales...*, contando com artigos de Greta Gaard, Diana Villanueva Romero e Serenella Lovino.

Todavia, não entraremos em discussões dessa complexidade, neste momento, uma vez que trataremos somente das representações da “[...] violência patriarcal contra as mulheres, contra outros indivíduos e contra a natureza” (MIES; SHIVA, 1993, p. 25), nos contos mencionados. Elencaremos algumas questões consideradas, pelas ecocríticas feministas, como o germe dessas violências, direcionadas a humanos e não humanos. Uma delas é a ciência moderna e o seu reducionismo. A ecocrítica feminista defende a interdisciplinaridade, compreendendo que “Todas as coisas são interligadas umas com as outras”, conforme a primeira lei da ecologia de Barry Commoner (RUECKERT, 1998, p. 108). Arelados à disciplinaridade e ausência de holismo, estão os dualismos gerados por essa mesma ciência ocidental, promovendo hierarquias e, conseqüentemente, inferiorizações.

Nesse modo de entendimento da ciência e da vida, “[...] a natureza é subordinada ao homem; a mulher ao homem; o consumo à produção; o local ao global, etc.” (MIES, SHIVA, 1993, p. 14). E essa forma de subordinação, inevitavelmente, vem seguida das mais diversas violências. Nesse sentido, “[...] as feministas [ecológicas] criticam esta dicotomia, principalmente a divisão estrutural do homem e da natureza, que é vista de modo análogo à do homem e da mulher” (MIES; SHIVA, 1993, p. 14). A solução não é inverter o quadro, como algumas (eco)feministas radicais pensaram, fazendo com que as mulheres sejam ‘superiores’ aos homens e a natureza à cultura. Dessa maneira, permanecem as hierarquizações, a consideração e o tratamento do ‘Outro’ como objeto, como diferente e, até mesmo, como inimigo. “Uma perspectiva ecofeminista apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos” (MIES; SHIVA, 1993, p. 15).

Sendo assim, a ecocrítica feminista é antidualista, exigindo a anulação do antropocentrismo, do andocentrismo e de todos os ‘ismos’ que sinalizam

injustiça, opressão, violência e morte. Para que isso seja possível, é preciso derrocar o sistema que cultua a competição desenfreada no lugar da cooperação, o ‘capitalista patriarcal mundial’, que se trata-se de um risco “[...] à sobrevivência e à conservação da vida neste planeta, não só das mulheres, das crianças e da humanidade em geral, mas também da vasta diversidade da fauna e da flora” (MIES; SHIVA, 1993, p. 11). Esse sistema (auto)destrutivo, preparado desde o século XVI, desconsiderou, completamente, os animais, enquanto seres vivos, sensitivos, da Terra:

Descartes hiperseparou a mente e o corpo e negou aos animais não apenas a faculdade da razão, mas toda a gama de sentimentos e sensações que havia associado ao pensamento. Como resultado, passou a ver os animais como radicalmente diferentes dos seres humanos e inferiores a estes. Eles seriam corpos sem mentes, verdadeiras máquinas (GARRARD, 2006, p. 44).

Essa compreensão deu-lhes o direito de cometerem as piores atrocidades com os não humanos e de se sentirem alheios e superiores a tudo que fosse ‘natureza’, o que incluía as mulheres, já que elas foram ‘naturalizadas’ por essa sociedade que considera ‘natural’ – como o oposto e o inferior ao cultural - tudo e todas/os que não se enquadram na tríade eurocêntrica ‘humano/branco/homem’, embora saibamos que “[...] todo o sistema é uma construção da cultura ao invés de um fato da natureza. A mulher não está ‘na realidade’ mais próxima (ou mais distante) da natureza do que o homem [...]” (ORTNER, 1979, p. 118). Portanto, a mulher, a natureza e o homem nada mais são do que construções sociais, compreensão que exclui qualquer noção de determinismo.

O projeto da ecocrítica feminista fundamenta-se na “[...] construção de pontes para ligar os clássicos dualismos entre espírito e matéria, arte e política, razão e intuição” (KING, 1997, p. 148). Nessa conjuntura, o problema não está em considerar as diferenças, mas em colocá-las como opostas e hierarquizá-las. Há de se considerar, ainda, a ‘ética sensível ao cuidado’, de Karen Warren (2000), que critica a razão desprovida de emoção – só em concomitância, pode haver um raciocínio moral – e defende o cuidado de si e do Outro – humano e não humano -.

## A COR DA VIOLÊNCIA: POÇA DE SANGUE E VERMELHO, ENTRE TRONCOS

No conto *Poça de sangue em campo de neve*, a personagem central é uma moça, cuja única descrição é que ‘gaguejava’. Contrário a isso, tinha um pensamento fluido. “Mas ninguém ouvia seu pensamento, e aos poucos ela havia se tornado esquiwa e solitária” (COLASANTI, 2009, p. 63), o que fez com que o pai concluísse que ela nunca casaria. Assim, pensou em dotes, mas não tinha dinheiro. Era um homem que vivia da exibição de um urso em feiras, sempre preso. Deu o urso a filha, com a esperança de que pudesse também ‘ganhar a vida’ a partir do animal: “Sempre ela havia visto o pai partir levando o urso atado pelo pescoço, prisioneiro da focinheira. Chegada a sua vez, soltou a corda, tirou a focinheira e, afundando os dedos no pelo duro, montou no dorso” (COLASANTI, 2009, p. 63-64).

Percebemos, desde então, duas questões que muito interessam à proposta deste artigo: a forma como o homem tratava o animal e como ela, a partir do momento em que se torna sua ‘dona’, passa a tratá-lo. A primeira coisa que faz é soltar a corda e tirar a focinheira, instrumentos por meio dos quais o pai mantinha o urso consigo, para expô-lo nas feiras, iniciando sua exploração, tal qual a expressão ‘prisioneiro’ sugere. Essa postura dialoga com a noção de ‘outros da terra’, a exemplo dos animais, das árvores, das águas e da própria terra, explorados em função, exclusivamente, do lucro, numa sociedade antropocentricamente capitalista (WARREN, 2000, p. 1). Na expressão ‘outros’, temos a problemática da ‘outrização’, que considera aquelas/es que não estão enquadradas/os na tríade humano/homem/branco, tipicamente ‘humanista’, inferiores. No conto, a relação da personagem masculina – o pai – com o urso é violenta e opressora. A da personagem feminina, não:

Andaram os dois por muitos caminhos. A princípio, ela tentou abrigar-se em hospedarias, mas como os estalajadeiros recusassem a presença do urso e ela não aceitasse deixá-lo, acostumou-se a dormir com ele nos celeiros, aquecida pela voz e pelo corpanzil. Partilhavam a comida que ela conseguia, os peixes que debruçado sobre rio ou lago ele pescava com as garras afiadas. E apresentavam-se nas feiras (COLASANTI, 2009, p. 64).

Mas essa apresentação, nas feiras, diferenciava-se da do pai. Enquanto ela cantava, – pois aprendera a se comunicar assim, sem gaguejar -, ele “dança-

va acompanhando-a com graça inesperada” (COLASANTI, 2009, p. 65), Ve-mos cooperação no lugar de competição. Nessa relação de afeto e respeito, desenvolve-se uma ‘ética sensível ao cuidado’, de si e do Outro (WARREN, 2000, p. 100). A violência, contudo, não se restringe ao animal. Um nobre Sen-hor, quando regressava ao seu castelo após uma caçada, sofre um acidente e só não morre afogado porque foi salvo pelo urso, com suas ‘garras afiadas’. O tal Senhor se ‘apaixona’ pela cantora: “Uma ordem a mais ‘nada significava’ para o Senhor. Que se encontre a moça! ordenou no dia seguinte. ‘Quería tê-la para si’” (COLASANTI, 2009, p. 66, grifos nossos). Durante toda a narrativa, as palavras ‘moça’ e ‘urso’ são grafadas com as iniciais minúsculas, já ‘Senhor’ aparece sempre com a inicial maiúscula. O trecho supracitado, em destaque, ‘Quería tê-la para si’, corrobora essa ‘superioridade’, do mesmo modo que ‘Uma ordem a mais nada significava’, pois o que ele mais fazia era ordenar, sem qualquer preocupação que ultrapassasse seu ego.

Com ela no castelo, levada por guardas, o homem comemorou, realizando uma festa. “Mas a moça pouco cantou, pois falar não queria” (COLASANTI, 2009, p. 66). Esse silenciamento evidencia a insatisfação da mulher, que chegou àquele lugar contra a sua vontade. Ela é, portanto, violentada, simbolicamente, uma vez que tem sua liberdade comprometida pelos desejos possessos e tiranos de um homem. O trecho “[...] retirou-se o Senhor para os seus aposentos levando-a pela mão” (COLASANTI, 2009, p. 66) reforça a compreensão de que ela estava, ali, forçadamente.

As atenções voltam-se, novamente, ao animal, que havia entrado no castelo com a moça: “No quarto, estendida como um cobertor sobre a grande cama carmesim, esperava-os a pele de urso, que o Senhor havia mandado arrancar” (COLASANTI, 2009, p. 66). O urso foi sacrificado, apenas, por ser urso, e por ter um pelo que servisse de cobertor, mesmo sem qualquer necessidade disso. Ele foi considerado conforme o positivismo de Descartes: desprovido de razão e de sentimentos, servindo apenas para ser caçado, e, tornando-se, efetivamente, um objeto decorativo, com sentido apenas para a posse capitalista.

O desfecho do conto, porém, contesta essa forma dualista e hierarquizante que vê os animais como inferiores, sujeitos à violência que resulta em morte. A partir do maravilhoso, a personagem feminina, mais uma vez, descontrói a compreensão patriarcal-capitalista de relação com o não humano:

[...] Rápida, levantou-se. Arrancou os lençóis da cama, tirou as fronhas, despiu sua camisola, embolou os tecidos com as mãos, e com eles foi recheando a pele de negro pelo. Depois procurou entre suas coisas, tirou uma agulha, e começou a costurar a pele com pontos firmes. Estava quase terminando, quando parou. Abriu com as mãos um espaço entre os tecidos, tirou a flor da trança e, como poça de sangue em campo de neve, afundou-a na altura do peito, um pouco à esquerda. Em seguida deu os últimos pontos arrematou, cortou a linha com os dentes. E partiu a agulha, que ninguém mais a usasse. Só então, com sua voz de canto, chamou o amigo. Chamou e chamou, até que ele se pôs de pé, sacudiu a cabeça e ofereceu-lhe o dorso. (COLASANTI, 2009, p. 66-67).

A morte do animal incita a força que a moça precisa para dar fim à violência que a circunda. A flor, em meio ao 'sangue', metaforiza essa possibilidade. Ela abandona a prisão que lhe foi imposta e segue à procura de liberdade, com o animal, ser sujeito, também, a prisões. O trecho "À noite, no sonho do Senhor uma jovem canta montada num urso" (COLASANTI, 2006, p. 6) comprova essa conquista libertária.

O maravilhoso, característico dos contos de fada, também se apresenta no desfecho de *Vermelho, entre os troncos*. Nele, novamente, é representado o homem caçador, que faz isso por prazer, 'naturalizando' a violência e a morte dos não humanos. Diferentemente do texto anterior, nesse, não há 'paixões' - na verdade, desejo de posse -, o que existe é um feminicídio - homicídio de mulheres - cuja razão de ocorrer desconhecemos, restando-nos a hipótese de ser porque a mulher é uma mulher, em conformidade com Rousseau, para o qual "[...] as mulheres e os 'selvagens', como parte da 'natureza', estavam, portanto, excluídos do domínio da razão, da concorrência, do fazer-dinheiro e da perseguição de todos contra todos" (MIES, 1993, p. 198, grifos da autora).

Os moços riem, se chamam, açulam os cães, e eles próprios se lançam, com seus cavalos, no encaicho dessa nova caça. Inúteis os arbustos. Nada pode protegê-la. Ela foge, os cavaleiros a perseguem, depois deixam por um instante que se afaste, e quando está quase escapando, o mais belo dos caçadores ergue-se na cela. "É minha!";

grita. Os outros retêm seus cavalos. Ele levanta a lança sobre a cabeça, e a arremessa.

Jaz a mulher de borco. Das suas costas, com um fino trompo, nasce a lança. Os caçadores se aproximam. Sem apear, examina no alto a presa batida, cavalos e cães pateiam ao seu redor num agitar de ancas e caldas. Mas não há muito o que ver, a perseguição acabou. O vencedor arranca a lança de um tronco, as esporas afundam nos flancos suados, sons e corpos ainda giram em torvelinho, depois se vão. As outras caças serão levadas para o castelo, atravessadas sobre os cavalos, gotejando sangue. Essa não (COLASANTI, 2009, p. 72).

Isso, após recusarem caças pequenas. “Querem javali, servo, carne para assar à noite no castelo” (COLASANTI, 2009, p. 71). Mas encontram uma mulher nua, branca, a banhar-se no rio, “desprotegida e tão assustada, estendendo o braço para agarrar os panos com que se sentiria quase salva” (COLASANTI, 2009, p. 71). Não é um estupro, como o trecho parece indiciar, que ocorre, é a caça da mulher, tal qual se faz, nessa cultura, com os animais, embora a carne dela não interesse para ser assada no castelo. O texto exemplifica, portanto, a ligação que envolve o “[...] domínio explorador entre o homem e a natureza [...] e o relacionamento explorador e opressivo entre o homem e a mulher, que prevalece na maior parte das sociedades patriarcais [...]” (MIES; SHIVA, 1993, p. 11).

O corpo, violentado e abandonado na floresta (‘vermelho, entre troncos’), torna-se fonte de alimento para lobos: “[...] uma loba afunda o focinho no peito aberto e colhe o coração, o rubro coração daquele pálido corpo. E com ele entre os dentes se vai, para sua toca, alimentar a única cria” (COLASANTI, 2009, p. 73). Expressões como ‘branco como a lua’ e ‘única cria’ são suficientes para compreendermos o processo de metamorfozação – típico de narrativas maravilhosas – que ocorre no final, depois de o caçador ‘mais jovem e mais bonito’ ter voltado à floresta, para caçar javalis, e ter sido atacado pelo animal, ficando com a perna presa sob o cavalo: “[...] À sua frente, uma moita estremece, as folhagens se abrem devagar. E saindo do escuro verde, como se saísse da água uma loba avança pousada na sua direção. Uma loba toda branca como a lua” (COLASANTI, 2009, p. 74).

A loba torna-se a própria mulher assassinada (‘branca como a lua’). O homem se encontra sem a arma – símbolo das sociedades patriarcal-militaris-

tas - que o faz sentir-se e comportar-se como superior. Por isso, a ironia: 'Ele indefeso'. Como no conto anteriormente trabalhado – e outros da escritora -, não há 'príncipes heróis', que 'salvam' as princesas. E se permanece algum moralismo, típico da estrutura dos tradicionais contos de fada, ele concerne à resistência, das mulheres e dos animais, contra as violências e opressões impostas por homens que se sentem alheios e superiores à natureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois contos de Marina Colasanti, aqui analisados, representam violências físicas e simbólicas igualmente dirigidas a mulheres e a animais, por personagens masculinos que estão ligados a uma concepção de mundo dualista e hierarquizante, fruto da ciência moderna e das sociedades patriarcal-capitalistas. O Outro, para eles, é sinônimo de objeto passível à colonização. É um inimigo a ser aniquilado. Tais textos, no entanto, não reinscrevem essas violências, antes, critica-as e reivindicam mudanças.

Todavia, essas constatações iniciais sugerem algumas problemáticas, as quais devem ser consideradas em trabalhos futuros. Nos contos, apenas a personagem feminina mantém uma relação ética com os não humanos. Isso, sob a perspectiva da ecocrítica feminista, estaria reinscrevendo essencialismos? Como compreender a metamorfose envolvendo mulher/animal? O que sugere a representação silenciada desses animais? A libertação deles seria possível graças – e tão somente - à intermediação de um/a humano/a? Como se nota, são muitos e emergentes os questionamentos que circundam pesquisas inscritas no campo da ecocrítica feminista, mesmo referentes a um breve recorte, sendo impossível esgotá-los em um único artigo.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Regina Célia dos Santos; RONQUI, Ângela Simone. A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti. **Ipotesi**. Juiz de Fora, jul/dez, v. 13, n. 2, p. 127-133, 2009

COLASANTI, Marina. **Do seu coração partido**. São Paulo: Global, 2009.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction-literary studies in an age of environmental crisis. In GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds. **The ecocriticism reader – landmarks in literary ecology**. Athens / London. The Univ. of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.

GOMES, Carlos Magno. A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Trajatórias de literatura e gênero**: territórios reinventados. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016.

KERSLAKE, Lorraine; GIFFORD, Terry (Coords.). **Feminismo/s**: mujeres y naturaleza. n. 22, Alicante, diciembre de 2013.

KING, Ynestra. Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura. In: JAGGAR, Alison M.; BORBO, Susan R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. (Coleção Género; 1).

MIES, Maria; Shiva; Vandana. Introdução: porque escrevemos este livro juntas. In: \_\_\_\_\_. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pp. 9-34.

MIES, Maria. O dilema do homem branco: a procura do que deve ser destruído. In: MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pp. 175-212.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção O Mundo, hoje; v. 31).

RUECKERT, William. Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll. Introduction-literary studies in an age of environmental crisis. In GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds. **The ecocriticism reader – landmarks in literary ecology**. Athens / London. The Univ. of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.

WARREN, Karen J. **Ecofeminist Philosophy**: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters. Ed. Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

## **VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES EM NARRATIVAS AFRO-FEMININAS**

*Marluce Freitas de Santana*<sup>1</sup>

Este capítulo apresenta algumas reflexões sobre a representação da violência contra mulheres a partir das obras *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Diário de Bitita* (2007), de Carolina Maria de Jesus. Fundamentamos nossas abordagens na crítica feminista e nos estudos afro-brasileiros. Adotamos o conceito de violência de gênero desenvolvido por Saffioti (2001, p. 115) e seguimos um roteiro metodológico de Carlos Gomes (2014, p. 383), que propõe o estudo dessa temática a partir de uma perspectiva estético-cultural. Tomamos as contribuições de Constância Duarte (2010) sobre a literatura afro-brasileira de autoria feminina enquanto espaço político de enfrentamento à violência de gênero, e também as formulações do Feminismo Negro, que discutem a vulnerabilidade das mulheres afro-brasileiras às diversas formas de violências produzidas pela intersecção de vários fatores discriminatórios, como gênero, raça e classe social.

A violência simbólica ou física de gênero se mantém como vestígio de uma cultura patriarcal que ainda persiste, apesar dos avanços e conquistas feministas. Essa preocupação é atual e apesar dos avanços dos direitos femininos, a sociedade brasileira ainda apresenta alto índice de violência contra a mulher. Os registros oficiais denunciam constantes casos de violência de gênero (GOMES, 2014, p. 385). Tais estatísticas ganham proporções de guerra, quando incluímos as questões étnico-raciais como marcas dessa violência.

O estudo “Mapa da Violência 2015: homicídios de Mulheres no Brasil”, divulgado pela ONU Mulheres, coloca o Brasil no 5º lugar em homicídios de mulheres dentre os 83 países que integram a lista dos campeões mundiais desse tipo de crime. O agravante é a constatação de que as mulheres negras figuram como grupo potencial da sanha violenta e machista dos agressores.

---

1 Professora da Uneb/Ipiaú. Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Del Mar/Chile. Mestre em Crítica Cultural pela UNEB. Pesquisadora do GP Linguagem e Crítica Cultural/UNEB.

De 2003 a 2013 houve um aumento de 54,2% de assassinatos que vitimaram o contingente feminino desse grupo étnico. Tais dados confirmam uma realidade registrada no cotidiano das ocorrências policiais, algumas veiculadas pelos meios de comunicação ou que podem ser lidas nas anotações dos prontuários dos atendimentos de emergência do SUS, nas postagens das redes sociais, cujos relatos denunciam a persistência de uma cultura de violências de gênero fundamentada em concepções patriarcais, conforme (SAFFIOTI, 2001, p.115).

Essa violência não é um fenômeno apenas de hoje. Ela é histórica e faz parte do imaginário jurídico, cultural e literário do povo brasileiro. Por exemplo, a literatura de autoria feminina contemporânea tem questionado a dominação masculina e a conseqüente opressão sobre o corpo e o destino das mulheres conforme estudos de Elódia Xavier sobre o declínio do patriarcado no imaginário literário brasileiro (1998). Além disso, outros estudos têm apontado a preocupação das escritoras brasileiras em registrar a violência contra a mulher como um dos temas da literatura contemporânea de acordo com Constância Lima Duarte 2010.

Recentemente, alguns estudos têm se voltado para o estudo das diferentes formas de violência física e simbólica nessa literatura. Para Gomes “Se, no campo social, tem-se a tradição cultural da dominação masculina, no campo artístico, tem-se o repúdio de tal cultura”. Além disso, na leitura do texto literário, constatamos que a “ficção tenta ir além da questão moral da violência contra a mulher e coloca em xeque a defesa da honra masculina”(2014, p. 389). Na perspectiva feminina, as diversas formas de violências são comuns aos contextos de dominação masculina, nos quais a ênfase a manutenção da honra do patriarca dá sustentação à barbárie a que as mulheres são expostas em ambientes de violência. Esse estudo destaca que o texto de autoria feminina tem se mostrado engajado contra essa violência quando questiona a naturalização dessa cultura.

Nesse sentido o projeto literário dos *Cadernos Negros*, periódico de veiculação da literatura afro-brasileira, destaca-se por constituir-se importante espaço de divulgação da produção de autoria afro-feminina nacional, cujas textualidades fazem protagonizar a diversidade de formas de ser mulher negra, por meio de um

projeto estético-literário comprometido com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas e feministas por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras (SILVA, 2010, p. 24).

Inspiradas na escrita das suas vivências do real, do ficcional e do estético as escritoras afro-brasileiras abordam temas peculiares às experiências de mulheres negras, tornando matéria literária o cotidiano e a cultura das margens sociais e as subjetividades do sujeito feminino negro. Essas vozes literárias negras e femininas são enunciadoras de novas e diversificadas formações discursivas e se apoderam da escrita "(...)" para forjar uma estética textual em que se (re) inventam a si e a outros e se cantam sonhos e universos culturais negros. (SANTIAGO, 2012, p.91).

Constância Duarte (2010) percebe como ganho significativo no combate à violência contra as mulheres o papel da literatura afro-brasileira de autoria feminina, destacando a recorrência desta temática como assunto mais abordado em tais narrativas. Figueiredo (2009) caracteriza como uma das marcas da escrita de autoria feminina negra a "dialética da violência", especificidade estreitamente ligada à realidade histórico-social da mulher negra no Brasil. Define esta categoria como o processo por meio do qual a palavra literária traz à tona as chagas sociais, expondo as entranhas de uma sociedade marcada pela violência da exclusão e do preconceito. "(...) constitui o discurso permeado pela descrição de fatos e sensações, sejam eles sutis ou explícitos que apresentam situações em que a(s) personagem(s) sofre(m) algum tipo de agressão física, simbólica e/ou moral."(FIGUEIREDO,2009, p. 44).

Saffioti (2001, p. 115) define "violência de gênero" como conceito que abrange atos de agressão física, sexual ou emocional que podem atingir mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos, praticados por homens no exercício da função patriarcal, papel possível de ser exercido por outros agentes sociais. Neste sentido, "(...) os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio (...).Tais atitudes violentas servem para demarcar o poder de mando

da categoria social masculina, contribuindo para a execução do seu projeto de dominação-exploração.

#### A MEMÓRIA (RE) EXISTENTE DE PONCIÁ VICÊNCIO

*Ponciá Vicêncio* (2003) romance da escritora Conceição Evaristo aborda a problemática do cotidiano das mulheres afro-brasileiras, partindo da trajetória da protagonista, cujo nome é homônimo do título do livro. Nascida na zona rural, negra e pobre, descendente de ex-escravizados, passa a infância com a família nas terras do antigo senhor de escravos a quem seu avô serviu, o coronel Vicêncio.

A partir da memória afrodescendente e herança ancestral, o romance problematiza a identidade da protagonista, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente, entre a lembrança e a vivência, entre o real e o imaginário, entre o campo e a cidade grande. A narrativa é contada por uma narradora onisciente, que faz emergir da memória de Ponciá os fragmentos da sua história, os quais nos vêm em *flashbacks*.

Destacamos o engajamento da obra de Evaristo na luta contra um dos mais persistentes resquícios da dominação patriarcal, quando desconforta o/a leitor/a com cenas de brutalismo e agressividade masculina no âmbito doméstico, situando a vítima como vulnerável e incapaz de defesa. Vemos nessa representação não o lugar que conserva a ideia de vitimização feminina, mas o alerta para uma reflexão social sobre a rotinização de tal fenômeno e o rompimento do silêncio em torno do tema, culturalmente cultivado.

São constantes as agressões físicas e psicológicas sofridas pela protagonista *Ponciá Vicêncio* vitimada pelo companheiro. Há uma estreita relação entre a recusa por parte da mulher em cumprir o papel a ela destinado pela prescrição patriarcal e os atos violentos contra ela desferidos pelo marido. O abandono dos afazeres domésticos em busca de um espaço todo seu, acessado pelo constante lembrar, provoca no marido de Ponciá ímpetos de extrema violência contra ela. Mesmo quando presume estar a mulher doente, dado ao estado de apatia em que se encontra, ainda assim falta-lhe compaixão e compreensão.

O homem de Ponciá Vicêncio começou a achar que a mulher estava ficando doente. Impossível tanta lerdeza, tanta inanição em quem era tão ativa.(...) As ausências, além de mais constantes, deixavam Ponciá muito tempo fora de si.(...) Houve época em que ele bateu, esbofeteou. gritou...Às vezes ela se levantava e ia arrumar a comida, outras não. Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Ela não tinha um gesto de defesa. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado (...) (EVARISTO,2003,p.98).

Não há como ler tais cenas e não nos sensibilizarmos. A autora nos arranca da passividade que naturaliza a violência doméstica ou faz de conta que esta não existe. Leva-nos a pensar nesse fenômeno num contexto de complexidade que sinaliza vários fatores desencadeadores dos conflitos conjugais. A nossa leitura compreende a formação cultural para a dominação masculina como um dos pressupostos que estimulam e alimentam essas práticas ainda tão noticiadas em nossos dias. Percebemos um discurso de denúncia e inquietação perpassando a ficção de Evaristo, que aponta a opressão de gênero no âmbito doméstico como algo ainda a ser combatido, mas evita o olhar simplista sobre o assunto, situando questões sociais, econômicas, culturais, afetivas e subjetivas como potencializadoras dos comportamentos machistas que culminam em atos de violência contra as mulheres, nas mais diversas formas e intensidade.

Portanto, podemos inferir que dentre os motivos que levavam o marido de Ponciá a agredi-la estava o sentimento de posse sobre ela, que ele considerava fragilizado quando a protagonista opta por um lugar somente seu, e exerce com liberdade o direito de vivenciar suas subjetividades, mergulhando no seu mundo interior, livre do controle e cerceamento prescritos às mulheres pelo poder patriarcal. Um outro aspecto é o sentimento de superioridade masculina, que concebe a mulher subalterna e única responsável pelos serviços domésticos, logo, deixar os afazeres da casa, os cuidados com o marido para refugiar-se num tempo e espaço que eram só seus, para as convenções patriarcais é algo a ser punido, disciplinado (XAVIER, 2007, p. 55-75).

A ideia de que homem tem que ser insensível e durão pode também ter provocado no marido de Ponciá os conflitos que o levavam ao desequilíbrio, culminando nas inúmeras agressões à mulher. É possível que a impotência e incapacidade para a resolução dos problemas e sofrimentos fizessem com que, ao invés de solidarizar-se e dividir com a companheira as agruras da sua difícil vida, se fechasse no seu mundo de frustrações, vingando na mulher o que apanhava da vida. Em diversos momentos a protagonista se refere a este mutismo, a esta falta de cumplicidade que a desapontava: "(...) Quis que o homem lhe falasse dos sonhos, dos planos, das esperanças que ele depositava na vida. Mas ele era quase mudo. Não chorava, não ria" (EVARISTO, 2003, p. 67).

## FACES DA VIOLÊNCIA EM DIÁRIO DE BITITA

*Diário de Bitita* (2007) teve publicação póstuma em 1982, já que Carolina Maria de Jesus faleceu em 1977 e a primeira edição foi lançada em francês a partir dos originais entregues pela autora a jornalistas que vieram entrevistá-la. No entanto, este livro não obteve a mesma repercussão que o célebre *Quarto de despejo* (1960), obra consagrada na década de 1960 por divulgar os diários de Carolina, cuja notabilidade rendeu a tradução em diversos países e a elevação à categoria de escritora a uma mulher negra, pobre, moradora de uma favela e catadora de papéis velhos. O sucesso desses escritos deveu-se ao conteúdo testemunhal da vida nas favelas brasileiras registrado por quem vivenciava aquela realidade. Somente em 1986 *Diário de Bitita* é editado no Brasil, mas sem a devida atenção da crítica e nem uma boa recepção nos meios acadêmicos. (MOREIRA, 2009, p. 64).

A narrativa é conduzida por uma voz em primeira pessoa que nos conta sua vida desde a infância. Trata-se da menina Bitita, nome de Carolina dos tempos de criança. Rememora a sua história e da sua família, desde os quatro anos, até pouco antes de sua ida para a favela do Canindé, na fase adulta. Este livro, embora tenha sido publicado posteriormente a *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*, completa a "trilogia vivencial" da autora, encaixando-se de forma coesiva ao corpo da sua obra, na medida em que traz relatos de um período anterior às outras duas obras, complementando, assim, toda a trajetória pessoal da escritora. (MEIHY, 1998, p. 159).

Em cada um dos 22 capítulos que compõem o livro, um tema específico é abordado, o que, no entanto, não restringe à retomada de tais temas em outras partes do texto. Os fatos narrados nos permitem situar uma abrangência cronológica entre 1914, ano do nascimento de Carolina na cidade mineira de Sacramento, e 1937, quando migra para São Paulo. Embora tenha como eixo central as experiências da menina Bitita nas interações familiares e com a sua comunidade, percebe-se a tentativa de abordar questões étnicas e sociais, a partir da rememoração do passado vivido pela narradora-personagem, como forma de melhor entender seu presente. Nesse sentido, a escrita carolineana se confunde com suas próprias memórias de vivências na terra natal, cumprindo a função de reconstrução de si mesma e de resistência, mediante o “arquivamento do eu”. (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Após breve contextualização da obra, e retomando o propósito de refletir sobre a violência de gênero em *Diário de Bitita*, destacamos a condição da menina negra, pobre e interiorana, cujos relatos trazem o design de uma vida, desde a infância, delineada pelo crivo da violência simbólica, moral e física. Perpassada por um imaginário feminino marcado pelas rígidas regras patriarcais, a narrativa reflete a predominância de concepções androcêntricas, que se expressam nas atitudes de Bitita e nos relatos feitos pela menina das relações entre homens e mulheres que povoam suas memórias. Um processo de subjetivação da personagem construindo-se sob forte influência de valores sexistas e de inferiorização da mulher.

Não percamos de vista que o período registrado nesta narrativa equivale aos anos 1920-1930 do século passado, portanto, em termos dos avanços feministas no Brasil situado em meio ao que Duarte (2003, p.163) caracterizou como terceira onda feminista, quando ainda lutávamos por direitos básicos, o direito à educação superior e ao voto e contávamos com a forte resistência de uma tradição patriarcal e herança escravocrata.

Em diversos momentos a menina deseja ser homem e percebe sua auto-imagem distante do ideal de força e valorização, conforme podemos observar neste trecho: “No mato eu vi um homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter força. Fui procurar minha mãe e supliquei-lhe – Mamãe... eu quero virar homem. Não gosto de ser mulher! Vamos, mamãe! Faça eu virar homem!(...)” (JESUS, 2007, p.17)

O problema é que o ideal de masculinidade almejado por Bitita incorpora elementos que simbolizam uma atuação violenta e repressora, instrumentos que podem representar o poder de ferir, agredir, matar, como o “machado” e o “chicote” que ela diz querer comprar quando virar homem: “Quando eu virar homem vou comprar um machado para derrubar uma árvore. (...) Comprar um cavalo, arreios, chapéu de abas largas e um chicote”. (JESUS, 2007, p. 11).

Há um outro momento em que Bitita é alvejada pela violência física, moral e simbólica. Ao passar à frente da casa do Juiz da cidade, Dr.Brand, o filho dele, Humbertinho “(...) que já havia servido o exército (...)” jogou limas no rosto e nas pernas da menina. Esta, já mocinha, reagiu e enfrentou o rapaz e o pai do moço, que veio na defesa do filho: “(...) ele me abordou e me jogou várias limas no rosto e nas pernas. Que dor! (...) Este ordinário vive pegando no seio das meninas pobres, aperta e deixa elas chorando, mas em mim você não vai encostar suas mãos”. (JESUS, 2007, p. 32)

O desenrolar do episódio nos informa de uma situação de extrema humilhação, agressões físicas e verbais para com Bitita, tal a arrogância do juiz, que queria prender a garota por questionar os abusos praticados por seu filho, não somente naquele instante mas, conforme Bitita denuncia, também nas práticas de abuso sexual às meninas pobres. (JESUS, 2007, p. 32-33).

Nesse ponto, trazemos o conceito de “corpo subalterno” sugerido por Elódia Xavier (2007,p.48), para pensarmos a condição aviltante a que o corpo feminino pode estar exposto numa sociedade sexista e preconceituosa como a representada em Diário de Bitita. O sujeito da enunciação se coloca como denunciante da sistemática violência da qual são vitimadas inúmeras mulheres, meninas e adolescentes. Aqui a voz narrativa interpela a justiça, trazendo a público um tipo de violência na maioria das vezes silenciada, dado a relação desta prática violenta e abusiva com concepções patriarcais de domínio do corpo da mulher.

Ainda tomando os estudos de Xavier (2007) como contribuição para pensarmos a violência de gênero na obra, identificamos “o corpo disciplinado” representado na relação opressora a que “Siá Maruca” está submetida. Mulher negra, elegante e dedicada ao lar, companheira do avô de Bitita, era por ele

tratada como animal domesticado. “(...) se o vovô a repreendia ela chorava e curvava a cabeça e pedia desculpas.(...)”. A menina Bitita questionava a mulher pedindo-lhe que reagisse diante das repreensões do marido, ao que Siá Maruca respondia: “(...) Não minha filha! A mulher deve obedecer ao homem (...)”.(JESUS, 2007, p. 78).

A naturalidade com que Siá Maruca aceita a opressão do marido, contribuindo, inclusive, para a assimilação por parte de Bitita da necessidade de submissão da mulher ao poder patriarcal nos remete à teoria de Bourdieu (1999) que identifica as instituições sociais como agentes responsáveis por manter a dominação, de forma que ao dominado/a é quase impossível não aderir a condição de subordinação.”(...) Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais (BOURDIEU,1999, p.46).

Uma cena-síntese dessa prática disciplinadora que mantém o controle patriarcal sobre o corpo feminino como forma de reafirmação do domínio masculino (Bourdieu, 1999,p.46) pode ser observada quando a Siá Maruca, preocupada em agradar o marido, lava umas peças de roupa e ganha algum dinheiro, com o qual compra a farinha que estava faltando para o almoço. Ao chegar em casa e constatar que o ingrediente que fora comprado pela esposa, ao invés de ser-lhe grato pelo cuidado, a espancou: O meu avô retirou a cinta da cintura e espancou-a dizendo: É a última vez que a senhora vai fazer compras sem meu consentimento. Quando quiser sair, peça-me permissão. Quem manda na senhora sou eu! Se a senhora não sabe obedecer, vá embora! A Siá Maruca chorou.(JESUS,2007,p.97).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos contribuir com as reflexões sobre um dos graves problemas que afligem a sociedade brasileira que é a violência de gênero. Embora tenhamos avançado nas conquistas de reivindicações importantes dos movimentos feministas, estudos recentes registram altos índices de violência contra as mulheres, que vão desde agressões verbais até o feminicídio. Tais estudos identificaram, também, que os agressores, na maioria dos casos são homens que mantiveram ou mantém relação afetiva com a vítima. Trouxeram-nos, inclusive, um dado fundamental para a compreensão desse fenômeno

numa perspectiva interseccional, quando vários fatores se cruzam para determinar a vulnerabilidade feminina diante da violência. O aumento do índice de violência contra mulheres negras durante a década de 2003 a 2013 nos instiga a buscar compreender esse fenômeno e traçarmos estratégias mais eficazes de combate. Nesse sentido, a literatura de autoria feminina contemporânea apresenta-se como importante espaço de luta feminista, quando questiona e interpela a cultura patriarcal, cujos resíduos ainda permanecem alimentando práticas opressoras e machistas que, na maioria das vezes, são pano de fundo para a violência de gênero, nas mais diversas formas, quer seja física, moral ou simbólica.

## REFERÊNCIAS

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro, FGV, v.11, n.21, p.9-34, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed - Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In DUARTE, Constância Lima et alli. **Falas do outro**: literatura, gênero, identidade. Belo Horizonte: Nandyala. 2010, p. 229- 234.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações**. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: 2009.

GOMES, Carlos Magno. A violência contra a mulher na literatura brasileira. In: DUARTE, Constância Lima, et al. **Arquivos Femininos**: Literatura, valores, sentidos. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014. p. 383-396.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Sacramento: Editora Bertolucci: 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, 1998.

MOREIRA, Daniel da Silva. Reconstruir-se em texto: práticas de arquivamento e resistência no Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus. **Estação Literária**, v 3, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, v.16, p.115-136, 2001.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas: UFRB, 2012. 260 p.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Literatura de autoria feminina negra: (des) silenciamentos e ressignificações. **Fólio – Revista de Letras**. Vitória da Conquista-BA, UESB, v.2, n.1, jan/jun/2010.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência – 2015: Homicídio de mulheres no Brasil**. Edição Brasília – DF – 2015 OPAS/OMS, ONU Mulheres, SPM e Flacso Disponível em: < [www.mapadaviolencia.org.br](http://www.mapadaviolencia.org.br) > Acesso em : agosto/2016.

XAVIER, Elódia. **Declínio do Patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis. Ed.Mulheres, 2007.

## VOZES DA POESIA AFROFEMININA

*Janice Souza Cerqueira*<sup>1</sup>

Esse trabalho tem como principal intuito refletir a respeito da produção literária afrofeminina no Brasil. Além de analisar poemas da produção literária de escritoras afrodescendentes, na contemporaneidade, cujo fazer literário coaduna com o propósito de busca da afirmação da identidade feminina e negra. Entre elas, Geni Guimarães (SP), Conceição Evaristo (MG) e Cristiane Sobral (RJ). Os poemas dessas autoras defendem a questão da causa negra e estimulam a criação de imagens variadas, tendo como foco a mulher, a cultura, a identidade e a nacionalidade afro-brasileira.

A poesia afro-brasileira feminina expressa, por meio do discurso poético, a construção de uma identidade negra-feminina, fazendo uso de uma simbologia de luta e resistência que contribui decisivamente para análise dos problemas dos quais as mulheres negras ainda são vítimas. Sabemos, que a história do negro e da mulher negra, não é uma história de submissão, e sim de luta e resistência. Hoje uma forma encontrada para continuar lutando e resistindo é a literatura. A literatura afrofeminina contribui para o despertar da 'consciência crítica' de um grande número de pessoas, principalmente afrodescendentes, que quase nunca se encontram atentos às ambiguidades do racismo. As escritoras negras, por meio da escrita, colocam em prática projetos de superação das desigualdades sociorraciais. Assim, sujeitos antes silenciados, colocados à margem, afirmam sua presença e estabelecem sua autoafirmação. Desta forma, escolhemos autoras que seguem uma linha de afirmação da identidade, abordando temáticas relativas à afrodescendência, por meio, principalmente, da valorização da mulher negra. Dentre os autores que contribuirão, escolhemos alguns suportes teóricos imprescindíveis na discussão do objeto de investigação aqui apresentado, a saber: Hall (2006), Souza (2005), Bernd (1992), Xavier (1991), Coelho (1993).

---

1 Mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Feira de Santana - UEFS. E-mail: janicesouzacerqueira@bol.com.br

## A PRODUÇÃO LITERÁRIA AFRO-BRASILEIRA

Uma das grandes recorrências da atualidade é o surgimento de espaço para a história ser escrita e compreendida, também do ponto de vista dos *vencidos*. Ao final do século XX, grupos historicamente marginalizados passaram a buscar, escrever e valorizar suas histórias: negros, mulheres, trabalhadores, homens e mulheres com diferentes opções sexuais e as diversas minorias étnicas, reescrevem e ressignificam suas vidas.

Assim, ao lado da história oficializada, única, hegemônica surge uma multiplicidade de eixos e focos temáticos que valorizam a vida desses sujeitos que foram ao longo dos séculos marginalizados. Stuart Hall (2006, p.320, grifo do autor), enfatiza a abertura destes espaços:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas culturais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural.

No que se refere aos negros e as mulheres, unidos e organizados em entidades que norteiam ações de resistência e luta por liberdade, buscam a afirmação da identidade como sujeitos de sua história utilizando, principalmente, uma das formas propulsoras de expressão das minorias: a arte: mais especificamente, a literatura.

É por meio do fenômeno literário que eles procuram descobrir o véu da invisibilidade que foi jogado em seu rosto e valorizar sua importante contribuição para a cultura brasileira. Apesar da pouca visibilidade, é crescente a participação de negros, mulheres e outras minorias na literatura brasileira. Há um caminho sendo traçado.

A década de 70 é de fundamental importância para o entendimento atual da história do movimento negro e para o crescimento da literatura de autoria feminina. Nesta época foram criadas importantes organizações, entre as quais podemos destacar: em 1974, a criação do bloco afro Ilê Aiyê, em 1978 o MNU (Movimento Negro Unificado) e o grupo Quilombhoje com a publicação da antologia de autores negros, *Cadernos negros*. Em relação à literatura feminina, como afirma Níncia Teixeira (s/d), em ensaio que tem como título *A escritura feminina: Lia Luft e o sujeito no espaço literário*, na década de 70, as vozes das escritoras tornaram-se mais intensas, pois houve uma maciça entrada das escritoras nas universidades e um compromisso mais efetivo em relação à crítica literária.

Os movimentos sociais realizados na década de 70 investiam na construção de novos discursos e novas práticas, que contavam com a participação de novos enunciadores, entre eles, o negro, a mulher e a mulher negra. Conforme Nelly Novaes Coelho (1993, p.11):

Muito mais do que simplesmente moda esse triplo interesse carrega em si um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do diferente; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do outro, via de regra, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes.

Assim, em meio a essas discussões se constitui o que chamamos de ‘olhar das minorias’: a literatura brasileira afrodescendente e a literatura feminina. Um novo discurso é instaurado, há a valorização da autoimagem positiva do negro e da mulher e se estabelece sua afirmação como sujeito. A literatura feminina aborda o retrato das vivências diárias resultantes da reclusão e da repressão vivida, mas também, da tomada de consciência sobre o corpo e dos questionamentos sobre sua própria existência, seu ser e estar no mundo.

Heloisa Gomes (s/d, p.1) afirma que “[...] esta escrita de mulheres exhibe particularidades que a diferenciam e identificam dentro da própria literatura negra” Assim, a construção das imagens da afrodescendência e gênero sob o olhar feminino rasuram as já consagradas, pois, ainda segundo Gomes, (s/d, p.1) “a palavra é por elas utilizada como ferramenta estética e de fruição, de autoconhecimento e de alavanca do mundo”.

Como observamos, as particularidades da escrita afrofeminina, identificam as escritoras na medida em que se trata de uma luta comum em que as mulheres deixam a condição de mero objeto e passam a ser, concomitantemente, sujeito e objeto de suas produções literárias. E as diferenciam na medida em que enfatizam as singularidades de cada autora.

Através dos poemas escolhidos, procuramos desconstruir os preconceitos criados por uma sociedade hierárquica, desigual. Preconceitos esses, que desqualificam os negros, mulheres e mulheres negras e salientam estereótipos depreciativos, por meio de palavras, imagens que expressam sentimentos de inferioridade.

É inegável o poder de conscientização, reidentificação racial e mobilização da literatura. A arte, especificamente a arte literária é uma arma de luta com características próprias e particularizantes, é um modo de agir contra os padrões impostos historicamente. Nosso jeito de ser, falar, vestir, pensar, o que assistimos na televisão, ouvimos no rádio, o que lemos, foram determinados ao longo dos tempos pelos “outros”, por padrões externos. O discurso literário além de arma de luta nos permite a construção de uma identidade própria, peculiar, diferente das construídas ao longo da nossa história.

Seguindo a poesia das minorias uma linha de descoberta e de afirmação da identidade, além de lutar contra o racismo, contra o machismo, contra a opressão, e contra os padrões pré-determinados é importante enfatizar que esta luta implica em um grande período de busca, de sofrimentos e rejeições. A busca pela afirmação da identidade resulta de uma grande reflexão sobre quem somos, o que desejamos, o quanto podemos, e com quem podemos contar. Ao colocarmo-nos em campo para lutar pela modificação de algo massacrante em nosso cotidiano devemos nos valer sempre dos padrões éticos, da percepção e da justiça.

## A POESIA FEMININA AFROBRASILEIRA

O discurso poético é um modo propício para escritoras afro-brasileiras tratem de maneira esclarecedora, com verdade, sentimento e vivência a história das mulheres, negros e negras do Brasil. Abaixo analisaremos alguns poemas de autoras negras, contemporâneas, que seguem uma veia poética de luta, resistência, etnicidade e gênero.

Os textos selecionados defendem a questão da causa negra e estimulam a criação de imagens variadas. Torna-se importante conhecer um pouco da biografia de cada autora para evidenciar o lugar da enunciação, pois como sabemos os discursos literários não são neutros.

O primeiro poema escolhido foi *Petardo* da escritora Cristiane Sobral, poema extraído da Antologia da poesia negra Brasileira *O negro em versos* (2005), que tem como organizador Luiz Carlos dos Santos.

Cristiane Sobral nasceu no Rio de Janeiro, em 1974, e reside em Brasília desde 1990. Em 1998 Gradou-se como primeira atriz negra habilitada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Como escritora, possui poemas e contos e escreveu, durante algum tempo, uma coluna sobre crítica teatral para uma revista brasiliense. Foi em 2000 que Sobral vinculou-se aos meios literários iniciando sua participação na publicação *Cadernos Negros*. A autora já realizou diversos trabalhos em teatro, vídeo, televisão e cinema.

No poema *Petardo* de Cristiane Sobral, o discurso instaurado expressa a construção da identidade negra pautado na valorização da cultura do afro-descendente, dos traços físicos e na textura dos cabelos e principalmente no orgulho de pertencer à etnia.

Escrevi aquela estória escura sim.  
Soltei meu grito crioulo sem medo  
pra você saber:  
Faço questão de ser negra nessa cidade descolorida,  
do a quem doer.  
Faço questão de empinar meu cabelo cheio de poder.  
Encresperei sempre,  
em meio a esta noite embriagada de trejeitos brancos e fúteis [...]  
(SOBRAL, 2005, p.74)

Torna-se interessante voltar à discussão para o título do poema. *Petardo*, segundo o dicionário Aurélio, é um engenho explosivo portátil para desobstruir obstáculos; bomba, ou ainda, na linguagem do futebol, é um chute violento. A exemplo do título, o texto apresenta uma linguagem corrosiva e um léxico agressivo, valendo-se da necessidade de se afirmar diante à exclusão que negros e negras sempre estiveram relegados. Os termos: 'estória es-

cura,'grito crioulo','cabelos cheios de poder','encresparei', e outros oriundos de um discurso afrodescendente vão além do conceito primordial e servem como forma de resistir, lutar e afirmar-se como escritora: 'Escrevi aquela história escura sim'; e mulher negra: 'Faço questão de ser negra [...]']

O poema de Sobral preocupa-se, de modo bem latente, em excluir os disparates, estereótipos e preconceitos. Isto se faz, afastando as falsas e tolas correspondências em relação à estética dos negros e, antes de tudo, valorizando a beleza da mulher negra, do cabelo do negro, do ser negro.

O segundo poema escolhido foi *Integridade* de Geni Mariano Guimarães. Professora, poeta e ficcionista, Geni Guimarães nasceu no município de São Manoel-SP, em 08 de setembro de 1947. Publicou seus primeiros trabalhos no *Debate Regional* e no *Jornal da Barra em Barra bonita*, estado de São Paulo. Em 1979, lança seu primeiro livro de poemas, *Terceiro filho*. No início dos anos 80, aproxima-se do grupo Quilombhoje e do debate em torno da literatura negra. No ano seguinte publica dois contos na coletânea *Cadernos Negros*, assim como seu segundo livro de poesia, fortemente marcado pelos tons de protesto e de afirmação identitária. Ao longo da década, amplia sua presença no circuito literário brasileiro. Em 1988, em comemoração ao Centenário da Abolição acontece a IV Bienal Nestlé de Literatura, Geni Guimarães participa e ganha a publicação do volume de contos *Leite do peito* (2001). No ano seguinte, recebe os prêmios Jabuti e Adolfo Aisen, pela publicação da novela *A cor da ternura*.

Escolhemos o poema *Integridade* de Geni Mariano Guimarães que é um texto propício para a discussão sobre gênero e etnia. O eu-lírico exprime sentimentos das afro-brasileiras e cria imagens bastante significativas. Vejamos o poema:

Ser negra.  
 Na integridade  
 calma e morna dos dias.  
 Ser negra,  
 De negras mãos,  
 De negras mamas,  
 de negra alma.

(...)  
 Ser negra,  
 Nos traços,  
 Nos passos,  
 Na sensibilidade negra  
 (...)  
 Negra.  
 Puro Afro sangue negro,  
 Saindo aos jorros por todos os poros  
 (GENI GUIMARÃES, 2005, p. 78)

O poema, de forma leve e sutil, traduz a dignidade da mulher negra. O eu-lírico revela a forma como a mulher, ser-negra, vê e sente o mundo. Além de valorizar seus traços mais sublimes: ‘suas negras mãos’, ‘negras mamas’, ‘negra alma’. O emprego de recursos poéticos como a repetição dos versos, as rimas, o ritmo, as antíteses, traduzem a maneira peculiar de organizar a mensagem e imprimir o significado pertinente ao texto, ou seja, discutir a inteireza, a completude, a dignidade, enfim a Integridade da mulher negra. Sabemos que durante muito tempo, e ainda hoje, a imagem da mulher negra foi usada evidenciando o caráter erótico e exótico, o que acabava por reforçar estereótipos e perpetuar preconceitos. O poema de Geni Guimarães rompe com os estereótipos e transcende com o estigma da indiferença e dos conceitos pré-fabricados, na medida em que valoriza a mulher negra em seu mais íntimo ser, em sua essência.

Seguindo, também, uma linha de afirmação da identidade a poesia de Conceição Evaristo enfatiza a abordagem de temáticas relativas à afrodescendência, por meio, principalmente, da figura negra feminina.

A poetisa, contista, romancista e ensaísta Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946, mas migrou para o Rio de Janeiro na década de 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalha como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. É Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra em nosso país, estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*.

A escritora participa de publicações na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Seus contos vêm sendo estudados em universidades brasileiras e do exterior. Em 2003, publicou o romance *Ponciá Vicêncio*, pela Editora Mazza, de Belo Horizonte. Evaristo é presença constante nos movimentos sociais que se relacionam com a luta do afrodescendente.

Os poemas de Evaristo trazem como temática questões relacionadas à etnia e gênero, tendo como tema principal a mulher negra. O poema abaixo *Vozes – mulheres é um texto oportuno para discutir a construção histórica da identidade negra-feminina*:

A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
De uma infância perdida

A voz de minha avó  
ecou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes

recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas

A voz de minha filha  
Recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
(CONCEIÇÃO, 2005, p.74)

No poema o eu - lírico narra suas versões da história e estabelece uma tentativa de unir passado presente e futuro através das vozes de várias gerações distintas de uma mesma família. No início a voz da bisavó, ainda criança, ecoa nos porões do navio. O eu – lírico elucida neste momento a trajetória do emigrante africano trazido como escravo. Em seguida, a voz obediente da avó retrata a submissão diante o branco ‘dono de tudo’. A voz da mãe faz referência às heranças deixadas pela escravidão: o trabalho nas cozinhas alheias, a lavagem das roupas que os brancos sujam e o caminho rumo à favela. Fruto ainda dessa herança, o eu - lírico ‘fala com rimas de sangue e fome’ da privação das necessidades básicas e da marginalização socioeconômica. Contudo, na voz da filha repousa a esperança. Ao recolher todas as vozes ‘recolhe em si a fala e o ato’. Assim, o desejo de libertação que esteve sempre presente na vida da mulher negra não mais ecoará mudo, engasgado, mas sim ressonante de ‘vida-liberdade’.

Como observamos o eu - lírico traz à memória a luta, a resistência e o desejo de liberdade tentando unir passado e presente e quem sabe antever o futuro. Segundo Xavier (1991, p. 13), “o resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais. ”

Em suma, os poemas lidos negam a tradição de classificar a escrita feminina como ‘delicada, superficial e sentimental’. Essa literatura traz em seu bojo um compromisso de traçar uma identidade negra feminina diferente da tradicionalmente traçada, diluindo a imagem distorcida, estereotipada e de lutando pela consolidação da mulher negra como voz e tema em nossas letras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu cerne, a literatura afrofeminina traz um compromisso de traçar uma identidade negra feminina, respeitando e valorizando as peculiaridades étnicas e de gênero. Explorando no campo da subjetividade as vivências das mulheres negras e valorizando, também, a importância da contribuição do negro e da cultura africana para construção de nossa sociedade.

É bastante significativo o espaço que as escritoras negras vêm conquistando. Isso mostra que a literatura afro-brasileira mesmo ficando, muitas vezes, inserida num contexto que se situa à margem do que foi instituído como literatura, traça estratégias de permanências. As conquistas alcançadas não fazem parte de um fim, mas sim, de uma luta que transpõem as barreiras, que transcendem o fazer literário.

As autoras aqui destacadas propõem uma maneira de fazer poesia e de usar as palavras que as torna engajadas em uma luta comum- a luta contra todo tipo de discriminação e preconceito e a favor da autoestima e do reconhecimento social das mulheres negras brasileiras, mas que revela peculiaridades entre si. Assim, cada autora apresentada escreve com personalidade e apresenta engajamento político visível, deixando transparecer em seus poemas comprometimento, e, ao mesmo tempo, grande força poética.

## REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

EVARISTO, Conceição. Vozes mulheres. In: SANTOS, Luiz Carlos dos (Org.) **Antologia da Poesia Negra Brasileira: O negro em versos**. São Paulo: Moderna, 2005.

GUIMARÃES, Geni Mariano. Integridade In: SANTOS, Luiz Carlos dos (Org.) **Antologia da Poesia Negra Brasileira: O negro em versos**. São Paulo: Moderna, 2005.

GOMES, Heloisa Toller. **“Visíveis e Invisíveis Grades”**: Vozes de Mulheres na Escrita Afrodescendente Contemporânea. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigoheleisa.pdf>> Acesso em 17 out. 2015.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da diáspora Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOBRAL, Cristiane. Petardo In: SANTOS, Luiz Carlos dos (Org.) **Antologia da Poesia Negra Brasileira**: O negro em versos. São Paulo: Moderna, 2005 p. 78

TEIXEIRA. Níncia Cecília Ribas Borges. **A escritura feminina**: Lya Luft e o sujeito no espaço literário. Disponível em: <[http://www.klickescritores.com.br/pag\\_materias/materias07.htm](http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias07.htm)> Acesso em: 23 SET. 2015.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

## CANÇÃO DE PROTESTO FEMINISTA E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES

*Juliana Aparecida dos Santos Miranda<sup>1</sup>*

*Carla Patrícia Santana<sup>2</sup>*

Este artigo é um recorte de um estudo sobre violências contra mulheres denunciadas em canções de protesto de bandas feministas (no Brasil), em desenvolvimento. Aqui discutiremos sobre a violência em seu aspecto urbano, abrangendo neste termo todo espaço público, sendo ele urbano, propriamente dito, ou rural. O corpus para este trabalho aqui apresentado é constituído pelas canções intituladas Terrorismo machista, da banda Lollitas, e Homem morto não estupra, da banda Santa Claus. A partir dele, abordamos o modo como essas bandas constroem discursos que representam o cotidiano hostil das mulheres no mundo e denunciam a violência. A música de protesto feminista, através do discurso artístico, instaura uma nova percepção em torno do feminismo e suas manifestações. Essa nova percepção aponta para outro aspecto importante da realização deste estudo: perceber o lugar de fala das mulheres no cânone artístico marginal e o modo pelo qual o feminismo tornou este lugar possível.

Antes, porém, de adentrarmos neste tema tão específico e, ao mesmo tempo amplo, ressaltaremos algumas questões importantes sobre a violência e seus mecanismos. Definir a violência requer certa habilidade, apesar de sua frequência em nossos dias atuais. De acordo com a socióloga Heleieth Saffioti, a violência consiste na “[...] ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (SAFFIOTI, 2004, p. 17).

No que diz respeito a violências contra as mulheres, especificamente, uma pesquisa realizada pela Fundação Perseu Abramo (2010) apontou que 40 % das mulheres brasileiras assumiram já ter sofrido algum tipo de violência

---

1 Mestranda em Crítica Cultural pela UNEB.

2 Profa do Programa de Mestrado em Crítica Cultural, Pós-crítica, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

específica. Foram 21 modalidades diferentes que evidenciaram as violências rotineiras enfrentadas pelas mulheres. Deste total, 24% afirmaram sofrer com o controle e cerceamento, 24% disseram sofrer violência física e ameaças à integridade física, 23% alegaram sofrer violência psíquica e verbal, 10% afirmaram ter sofrido violência sexual e 7% assédio sexual. Nesta pesquisa, 60% das entrevistadas afirmaram nunca ter sofrido com nenhum tipo de violência. Para Safiotti, é bem provável que 100% das mulheres brasileiras tenham, pelo menos uma vez, passado por algumas dessas modalidades da violência, mas não a reconheceram como tal. Assim, podemos considerar que a violência de gênero abrange a violência doméstica, a violência familiar, a violência intrafamiliar e a violência urbana. Este artigo se propõe a discutir esta última.

## ASSÉDIOS E ESTUPROS, ARMAS DA VIOLÊNCIA URBANA

A primeira manifestação de violência urbana contra as mulheres, a mais comum e também a que mais passa despercebida, engloba os assédios, popularmente chamados de “cantadas”. As “cantadas” não são, de modo constitucional, enquadrados como assédio sexual, de acordo com a Lei nº 10.224 de 15 de maio de 2001, configura-se em “constranger alguém com o intuito de obter vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente da sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função” (Art. 216 A). Mas são igualmente ameaçadoras, e muitas vezes avançam para a violência física. A Lei supõe, de modo geral, que o assédio sexual está sempre vem vinculado às questões trabalhistas, mas essa visão é redutora. O fato é que se lermos a Lei focando no constrangimento de outrem por interesses ou conotações sexuais em qualquer que seja o âmbito, veremos que situações como “encoxadas” em ônibus e “cantadas” grosseiras de sujeitos desconhecidos são, do mesmo modo, ações constrangedoras.

Recentemente, devido ao grande número de denúncias de mulheres assediadas dentro de transportes públicos, algumas medidas foram tomadas para cessar com os abusos. Uma delas é a possibilidade de enquadrar as “encoxadas” como estupro ou violação sexual, a depender da situação; outra medida é o Projeto de Lei nº 7372/2014 do deputado federal Romário de Souza Faria (PSB/RJ), que propõe tornar crime qualquer conduta de cons-

tranger alguém, mediante contato físico com fim libidinoso, enquadrando o assédio sexual em espaços públicos.

Em março de 2006, o estado do Rio de Janeiro sancionou a Lei 4.733/06 que obriga os transportes ferroviários e metroviários do estado a dispor vagões exclusivos para mulheres. Em março de 2013, o estado de São Paulo, através do deputado estadual Jorge Caruso, lançou um Projeto de Lei 175/13, popularmente intitulado de “vagão rosa”, que também propõe a obrigatoriedade em haver, no mínimo, um vagão em cada trem ou metrô para uso exclusivo de mulheres. Embora a intenção dos projetos seja proteger as mulheres de possíveis abusos dentro de espaços públicos, não garantem a segurança das mulheres, uma vez que a segregação não elimina o fato de as mulheres estarem sujeitas a todos os tipos de violência. Ao separar as mulheres dos homens cria-se a ideia de que o abuso somente acontece, pela presença das mulheres, além disso, aponta para todos os homens a noção de que são estupradores em potencial.

Enquanto isso, as “cantadas” continuam a passar despercebida pelos olhos das autoridades. As “cantadas” se tornam ofensivas e até mesmo ameaçadoras, intimidando as mulheres a ponto de deixá-las constrangidas e amedrontadas. Trata-se de uma abordagem desrespeitosa que na imensa maioria das vezes busca lembrar às mulheres que elas estão sujeitas a qualquer tipo de assédio e que a sua feminilidade a torna uma vítima fácil dos interesses masculinos.

Em setembro de 2013, um grupo de amigas feministas e fundadoras do blog Olga, lançou um projeto denominado “Chega de fiu-fiu”, cujo objetivo era romper com a ideia rotineira que as “cantadas” são inofensivas. Este projeto reúne depoimentos de mulheres, e homens também, que já passaram por situações constrangedoras devido as “cantadas” e outros assédios urbanos. Além disso, o projeto abarca uma pesquisa, realizada em agosto de 2013, em que das 7762 entrevistadas 99,6% afirmaram já terem sido assediada em locais públicos, sendo que deste número 98% disseram que o assédio mais frequente são as chamadas “cantadas”. Outras questões importantes são abordadas pela pesquisa, como o fato de, em média, 85% das entrevistadas costumarem desistir de sair de casa ou trocar de roupa antes de sair para evitar o assédio, assumindo assim a culpa por estarem sendo assediadas.

O ato de intimidar uma mulher através do assédio sexual é entendido por Bourdieu como a necessidade da afirmação da dominação masculina sobre a mulher, não só no que tange a esfera sexual, mas uma dominação nos aspectos humanos de modo geral, que coloca a mulher em uma situação de subalternidade perante o homem (BOURDIEU, 2014). É essa a sensação que a “cantada” passa para muitas mulheres, a impotência devido a esta suposta subalternidade e o medo de que depois da “cantada” venha o estupro e suas consequências.

De acordo com o Código Penal brasileiro, o estupro passou de crimes contra os costumes (DL - 002.848 – 1940) a ser considerado crime contra a dignidade sexual e contra liberdade sexual (L – 012.015 – 2009). Atualmente, no Brasil, o estupro é considerado crime hediondo cuja pena pode variar entre 6 a 30 anos de reclusão. De acordo com os dados levantados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o Ipea, em cada ano há uma média de 0,23% brasileiros, em maioria mulheres (88,5%), vítimas de violência sexual; em números, são 527 mil pessoas violentadas, destas apenas 10% denunciam o caso à polícia. A pesquisa ainda aponta que quando o agressor é conhecido da vítima, a residência é o local onde o crime costuma acontecer, já nos casos de agressores desconhecidos a via pública é o local mais provável para a ação criminoso.

Terrorismo machista. É essa a expressão utilizada pelas mulheres da banda mineira Lolittas para dizerem sobre o estupro:

*A noite é escura / Não podemos sair na rua / Com tanta violência /  
Você nunca está segura. / Não pode sair livremente / O estupro está  
presente / Nesse mundo evoluído / Somos cegos iludidos. / Terroris-  
mo machista / Não somos estupráveis / Terrorismo machista / Não  
somos controláveis. / Não sou objeto / Pra você usurpar / Eu quero  
liberdade / E calada não vou ficar. / Este mundo está doente / Muito  
ato inconsequente / E quem paga é você / E quem paga é você.*

A canção acima transcrita problematiza a ideia de que o espaço público não seja um espaço destinado para mulheres e, devido a isto, elas estão sujeitas a qualquer tipo de violação. Voltando à pesquisa divulgada pelo Ipea, constatou-se que, em média, 38% dos casos de estupros acontecem entre

as 18:00hrs e 23:59 hrs, ou seja, à noite. Outros fatores como a má iluminação e a falta de segurança pública fazem com que as mulheres sintam medo de ocupar a noite, principalmente estando sozinhas, o que reforça a ideia de que os espaços públicos não estão adequados para receber e prestar as devidas assistências às mulheres.

Na segunda estrofe da canção, a liberdade feminina é posta em cheque através da percepção da ameaça que as ruas trazem às mulheres. A concepção do estupro emerge da ação controladora da circulação das mulheres em espaços urbanos, essa ação independe do corpo ou da roupa da mulher, o que mais tem relação com ela é a condição de dominação que o homem tende a exercer contra as mulheres (BOURDIEU, 2014). Em seguida, ao considerar a evolução da nossa sociedade atual, a canção aponta para o nosso sistema político sociocultural que nos mantém aprisionados à visão de que a mulher é humanamente inferior ao homem.

O refrão, bem como título, nos remete ao estupro como uma arma destrutiva, uma invasão ao corpo feminino. Ao emanar o discurso, que pode ser compreendido como um grito coletivo, se analisarmos o contexto musical como um todo, “não somos esturáveis”, o que se nota é um desejo de romper com o silenciamento que amedronta e fragiliza a mulher. Neste grito, o importante é a mulher assumindo seu lugar de fala e impondo seu direito de nele permanecer. Esse empoderamento que continua, inclusive, na segunda parte da estrofe, “não somos controláveis”, incentiva as mulheres a ocuparem os espaços e a requererem seus direitos perante uma sociedade baseada em princípios patriarcais. A quebra do silêncio, ou a exposição do problema é um passo fundamental para que o estupro seja reconhecido como crime e para que as devidas medidas possam ser tomadas, bem como para a ruptura desta cultura sob a qual vivemos, que normaliza os estupros e culpabiliza as vítimas. Entretanto, a exteriorização do problema é pouco evidenciada, isso porque muitas vítimas de estupro recorrem ao silenciamento, preferindo não denunciar e guardar para si a violência sofrida “[...] seja por terem vergonha ou medo de represálias, seja por temerem não receberem crédito, as mulheres se calam.” (TREINER, 2010, p. 209).

A cultura da objetificação da mulher, relacionada à cultura do estupro, também é denunciada e prevenida na canção citada. A ideia de que a mulher

nada mais é do que um objeto para a manipulação e satisfação masculina, compreendida por Bourdieu (2014) como dominação, mantém-se estática dentro de um cenário em que o corpo e suas representações reiteram a relação, culturalmente construída, da dominada e do dominador. Para Bourdieu, as diferenças biológicas encontradas nos sexos feminino e masculino e a polarização de suas características possibilitaram os construtos ideológicos do masculino como viril e do feminino como delicado. Enraizado a isto, está a diferença anatômica dos órgãos sexuais, que pode ser vista como “justificativa natural de diferença socialmente construída entre os gêneros [...]” (BOURDIEU, 2014, p. 24) e a relação sexual, que concretiza a objetificação feminina e a dominação masculina, uma vez que “[...] ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo [...]” (BOURDIEU, 2014, p. 38).

A negação da mulher objeto, retratada na canção, surge como uma resposta contra o ato de coagir, assediar e/ou estuprar. Não há subjetividade na reação, há uma imposição da necessidade da liberdade, do direito constitucional de ir e vir, claramente expressa no verso “eu quero liberdade”, em que o verbo querer não representa um pedido ou uma suposição, mas sim uma determinação. Neste sentido, é possível notar a recusa de, enquanto mulher, se sujeitar à subalternidade, rompendo assim com o reconhecimento de submissão que, de acordo Bourdieu, se torna inevitável apenas quando “os dominados aplicam àquilo que os domina” (BOURDIEU, 2014, p. 27). É possível notar também que, embora haja a exigência pela liberdade, há também a consciência de que apenas isso não basta, já que quando se trata de violência a imposição da vítima é ameaçada pela ação do agressor, fazendo com que assuma as consequências do descontrole político-social de segurança pública e privada.

Os danos irreparáveis causados pela violência sexual causam reações diversas na vítima, nos familiares e na sociedade de modo geral. Para muitos, a reclusão apenas não é suficiente para a punição de tal ato, uma vez que é comum o agressor voltar a cometer o mesmo tipo de crime. A banda paulista Santa Claus afirma, através do título de uma de suas canções, que Homem morto não estupra:

Eu queria poder fazer ‘bum-bum’ e apagar esse seu sorriso melado da boca daquela garota que voltava da escola e aí então você apareceu

e a obrigou a pular o muro pra dentro do mato perto do trem onde não havia ninguém.

O discurso é simples, representa uma ação violenta tendo como retorno uma reação também violenta, que pode até soar como misandria se olhado de um ponto de vista reducionista. No início da canção, a narradora diz em seu discurso que “queria poder fazer ‘bum-bum’”, o que nos remete a uma onomatopeia representando o som de disparos de uma arma de fogo. A intenção é objetiva, a narradora tem o desejo de matar o agressor que através de sua violência criou cicatrizes inenarráveis para a vítima.

Podemos, através do verso seguinte, em que a narradora se refere ao sorriso ainda melado da boca da vítima, avaliar o modo como o agressor se satisfaz com a violência cometida. A satisfação do agressor se encaixa na lógica do estupro, nesse sentido, mesmo ciente de ter cometido um crime, ele tem a certeza de que, primeiro, poderá não ser punido, uma vez que a vítima pode não o denunciar, ou ele pode simplesmente não se encontrado pelos oficiais da justiça; e segundo, se for punido, as atenções se voltarão para a vítima, a fim de justificar o acontecido. Neste segundo quesito, há sempre a satisfação de populares ao terem certeza de que, se preso, o agressor também sofrerá violência sexual na prisão por parte de outros presos. Muitos dirão: “vai virar mulherzinha na cadeia”, no entanto, esse ato e essa fala reforçam a lógica do estupro, o uso do termo “mulherzinha” reafirma a ideia de que as mulheres são estupráveis.

Para Márcia Tiburi (2016) a lógica do estupro trabalha na percepção que temos na relação sexual entre homens e mulheres, ou seja, a mulher é objetificada sendo vista como passível sexualmente, enquanto a sexualidade do homem é autônoma e ativa. Deste modo, o desejo e a investida sexual parte do homem, o princípio ativo, a mulher, por sua vez, não deve recusar a investida, sendo vista, nesta lógica, como o princípio passivo. Por essa razão, a vítima da violência sexual tende a ser culpabilizada. Para Tiburi (2016):

Cedendo ao estupro ou não, ela será condenada. A vítima é sempre questionada segundo a lógica do estupro [...] O criminoso, na lógica do estupro, não é questionado, porque ele é homem e, segundo a lógica do estupro, não se objetifica um homem. (TIBURI, 2016, 105)

Outra questão pertinente na canção é o fato da vítima ser uma garota que voltava da escola, o que nos possibilita pensar ser ela uma criança ou uma adolescente. Em ambas as hipóteses a figura da mulher encontra-se num deslocamento cruzado, ou seja, mesmo ainda não sendo ela uma mulher em completa formação, no que diz respeito ao seu corpo interna e externamente e no que tange a sua capacidade intelectual, sua condição de mulher, mesmo que em processo de formação, a colocou em um espaço de vulnerabilidade que comprova o pensamento de que todas as mulheres são estupráveis. “Pela lógica do estupro, a mulher é sempre ‘caça’, ‘presa’” (TIBURI, 2016, p. 107), mesmo que essa mulher seja apenas uma criança ou uma adolescente. “Pela lógica do estupro, pensa-se mais no ‘erro’ da vítima do que no ‘erro’ do criminoso” (TIBURI, 2016, p.107), mesmo que esse “erro” seja não ter conseguido escapar da violência, como o caso da vítima da canção narrada. Deste modo, conclui Tiburi “O estupro é como uma condenação dirigida a todos os que ‘são mulheres’, seja porque se parecem – são heterodenominadas -, seja porque se autodominam. (TIBURI, 2016, p. 110).

A violência que gera violência, retratada na canção supracitada, surge, principalmente, da revolta, do desejo de resposta, uma resposta tão cruel quanto o comportamento respondido, uma vingança. Na prática esta ação pode não surtir o efeito desejado, uma vez que mesmo exterminando um agressor, outros agressores virão, pois, o problema está na mentalidade da sociedade patriarcal que contribuiu para que sujeitos se tornem estupradores. De acordo Marcia Tiburi:

O estuprador é aquele que se vê tendo o estranho “direito ao estupro” como aquele que reivindica o “direito de ser machista”. Ele só pode pensar assim porque é uma personalidade autoritária, que, como tal, não tem capacidade de ver o “outro”. Paranoico, ele se sente o centro do mundo, o mundo no qual ele é o rei e a mulher é, quando muito, uma serva. (TIBURI, 2016, p. 112)

A tática desejada pela narradora da canção não garante a resolução do problema da lógica do estupro e das outras violências contra as mulheres. Para rompê-las é necessário, sobretudo, que essa lógica seja questionada e invertida, possibilitando outros significados e sentidos para a relação homem-mulher.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, ressaltamos que objetivamos evidenciar as violências cotidianas vividas pelas mulheres nos espaços públicos e, principalmente, a sua denúncia em canções de protestos de bandas feministas. A produção dessas bandas tem servido como forma de disseminação destas vozes em meios mais populares, contribuindo assim para um feminismo mais democrático, que atinja as esferas descentralizadas da sociedade. Ao se apropriar de um discurso artístico, construído em um espaço marginalizado, o feminismo se torna algo menos teórico; o próprio cotidiano revela situações práticas para as ideologias feministas, abrindo espaço para um feminismo empírico, que busca, através da própria vivência, uma nova forma de se pensar as identidades femininas.

A partir da análise discursiva das letras das músicas, foi possível verificar o feminismo atuando enquanto um ativismo em movimento ativo, para além da teoria. As músicas de protesto feministas aqui analisadas são instrumentos de denúncia da condição das mulheres não só no Brasil, mas do mundo. Uma denúncia gravíssima que evidencia o massacre diário advindo de todas as partes, de violências que consomem nossos corpos e mentes de forma brutal.

## REFERÊNCIAS

BLOG OLGA. **Campanha chega de fiu-fiu**. Disponível em: <http://thinkolga.com/chega-de-fiu-fiu/>. Acesso em 01 nov de 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 1 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

TIBURI, Marcia. **Como conversar com um fascista**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 101 a 112.

TREINER, Sandrine. Os estupros no mundo. In.: OCKRENT, Christine e TREINER, Sandrine. **O livro negro da condição das mulheres**. Tradução Nícia Bonatti. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011. p. 207-216.

## ESCRITA DE SI E DESCOLONIZAÇÃO LITERÁRIA

*Erika Nunes de Jesus<sup>1</sup>*

O radical grego GEO ligado ao termo POLÍTICA, de modo superficial, trata do espaço geográfico e das relações de poder estabelecidas entre as nações que dominam a economia mundial, como estas se relacionam com outras nações dominadas e também com o espaço geográfico. Nessa perspectiva, nossa construção de Ocidente, de homem e de mundo é resultado de uma construção de imaginário. Existíamos, porém fomos representados a partir de discursos, de ‘impressões’ captadas pelos colonizadores que aqui aportaram para ‘civilizar’ a nossa terra: “Os jesuítas contribuíram, nos extremos, Ásia e América, para construir o imaginário do circuito comercial do Atlântico que, com várias reconversões históricas, chegou a conformar a imagem atual da civilização ocidental, [...]” (MIGNOLO, 2005, p. 33). E essa forma de pensar o outro, conhecê-lo para subjugar-lo, trouxe consequências não apenas para a produção literária mas para toda a construção de identidade latino-americana.

Junto às relações comerciais da Europa com as colônias, as relações de poder foram estabelecidas e mantidas, mesmo estas sendo ‘invisibilizadas’ pois a colonialidade não era só um sistema econômico imposto pelas metrópoles às suas colônias, mas relações sociais e culturais, dentro da história do capitalismo e a construção da ‘diferença colonial’, colonizador x colonizado (MIGNOLO, 2005, p.34).

Essa atividade econômica favoreceu a formação de Estados Nacionais que buscaram sistematizar a vida social naquela época. Organizar racionalmente a vida significa, para o Estado moderno, o uso rigoroso de ‘critérios racionais’ que autorizam o Estado conduzir, controlar ‘os desejos, os interesses e as emoções’ dos indivíduos para alcançar os objetivos determinados por ele. Além de conquistar o ‘monopólio da violência’, o Estado moderno o utiliza para controlar ‘racionalmente’ as ações dos indivíduos (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p.81). Assim, o Estado contou com a grande contribuição das ‘ciências sociais’ visto

---

1 Mestre em Crítica Cultural pela Uneb.

que esta trouxe mecanismos de controle ‘sobre a vida das pessoas’, determinando ‘metas coletivas de longo e curto prazos’ e construindo para atribuir aos cidadãos uma ‘identidade cultural’ (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p.81). E a escrita literária correspondia aos interesses desse ‘Estado Moderno’ ...

## COLONIALIDADE VERSUS DESCOLONIALIDADE

Durante o século XVII e no século XIX, a “[...] a diferença colonial transformou-se, no período nacional, passando a ser chamada de “colonialismo interno”. O colonialismo interno é, assim, a [...] diferença colonial exercida pelos líderes da construção nacional[...].” (MIGNOLO, 2005, p. 41), necessidade resultante da formação dos estados nacionais. O eurocentrismo não foi excluído das nações colonizadas que desejavam sua independência da metrópole. Tanto na América hispânica quanto na Anglo-saxônica, a ‘negação da Europeidade’ não foi concretizada por se tratar de: “[...] serem americanos sem deixarem de ser europeus; de serem americanos, mas diferentes dos ameríndios e da população afro-americana”. (MIGNOLO, 2005, p. 41). A literatura está voltada para a consolidação dos estados nacionais que necessitava de ‘homogeneidade do imaginário nacional’, mascarando ou excluindo a heterogeneidade existente.

Tomando como exemplo da literatura brasileira o Romantismo, estética correspondente da época, temos uma temática voltada para os interesses de consolidação de uma identidade homogênea, que pudesse representar a nacionalidade de um Estado independente, mas diferente do Haiti; primeira nação negra a se emancipar; seu processo de independência possuía um cunho mais administrativo que político. A diferença colonial teve grande participação durante as revoltas pré-independência contudo, não fizeram parte do processo de organização político-administrativa no tocante as suas reivindicações junto às lutas pela emancipação da nação, o fim da escravidão foi um deles. A participação dos escritores brasileiros foi de extrema relevância para a construção de uma ‘identidade nacional’ com narrativas, poemas, além da imposição da religião e do idioma oficial:

Há em todo período um nacionalismo crônico e às vezes agudo, que ao observador menos avisado pode parecer traço bastante para unificar e definir a cultura romântica. De Magalhães e Varnhagen a Castro Alves e Sousândrade, dos indianistas e sertanistas aos condo-

reiros, transmite-se o mito da terra-mãe, orgulhosa do passado e dos filhos, esperançosa do futuro. (BOSI, 2006, p.163)

O Brasil possuía uma grande diversidade cultural, linguística e étnica, portanto, não cabia uma representação tão homogênea desta nação. Mais uma vez, a escrita está a serviço de interesses que não representam uma coletividade ou uma diferença colonial: “A grande questão era a da escrita da história e o trabalho de escrita que lá começou a ser tramado tinha como meta traçar um perfil para o país que o mostrasse como um espaço de civilização no Novo Mundo”. (BOEIRA, 2008, p. 86).

As sementes da construção nacional estavam plantadas desde o período imperial. O processo de descolonização era apenas superficial pois a nação ainda possuía um imperador português. O Brasil continuava a representar os interesses de uma pequena parcela de sua nação e a grande maioria continuou excluída de seus direitos fundamentais.

Por isso, para uma compreensão mais ampla do processo de descolonização, é importante observar as teorias pós-colonialistas. Sua metodologia parte do estudo de obras literárias sob duas vertentes. Na vertente das ‘nações dominantes’, a análise busca identificar a construção do ‘Outro colonial’ visto como *objeto de conhecimento e como sujeito subalterno*. Na vertente da nações dominadas, a escrita é vista ‘como resistência ao olhar e ao poder imperiais’ e esta nos permite entrever como se corporificam os mecanismos de poder, de controle e os movimentos de libertação desse domínio, movimentos de descolonização. (SILVA, 2010, p.125).

As teorias pós-colonialistas tornam mais visíveis o quanto o processo de descolonização ainda perdura. Torna possível enxergar as redes de dominação produzidas pelo colonialismo atual, como se materializam e as formas de pensar a identidade dentro do contexto pós-colonial, mas numa perspectiva que a escrita literária retoma a experiência colonial a partir do colonizado.

Nesse sentido, as memórias, as lembranças são indícios fortes na busca da elucidação do ‘crime’ praticado pela violência do eurocentrismo, do pensamento colonial por serem elementos desprezados, ignorados por uma

maioria, por uma hegemonia devido ao seu valor, à sua importância na educação e na cultura de um povo: “São as substâncias e os objetos desprezados, rejeitados e marginalizados que mais dizem sobre uma pessoa ou sobre uma sociedade, compondo seu quadro clínico”. (OTTE, 2011, p. 305). Essas memórias são as ferramentas de resistência do pensamento descolonial:

[...] vive nas mentes e corpos de indígenas bem como nas de afrodescendentes. As memórias gravadas em seus corpos por gerações e a marginalização sócio-política a qual foram sujeitos por instituições imperiais diretas, bem como por instituições republicanas controladas pela população crioula dos descendentes europeus, alimentaram uma mudança na geo- e na política de Estado de conhecimento. (MIGNOLO, 2008, p. 291)

A noção de memória é de uma memória viva e não algo arquivado, resguardado de qualquer possibilidade de revigoração, de revitalização. Um ‘arquivo morto’. Muito diferente das memórias dos diários de Carolina Maria de Jesus. Seu falecimento ocorreu em 1977, mas suas memórias continuam vivas em seus dois diários. Os diários dessa escritora se constituem num arquivo ‘vivo’, que permite interpretações diversas, produzir sentidos múltiplos. Faz parte de um patrimônio artístico que não foi fisicamente conservado como merecia. Mesmo espalhados em partes distantes (em alguns estados brasileiros e na França), compõe um arquivo ‘pois são resultados de atividades humanas’, oriundas de uma pessoa que tentou viver da arte e pela arte. E ‘na terminologia dos arquivos’, é chamada de ‘sujeito produtor’. É um arquivo, um ‘repositório abstrato’, um baú no qual foram ‘guardados e preservados os escritos de Carolina’ (BARCELLOS, 2014, p. 113).

Memórias/testemunhos/diários/arquivos, se tornam caminhos para encontrar as vozes silenciadas, violentadas pelo predomínio das culturas hegemônicas. Os diários de Carolina Maria de Jesus são uma entre as muitas vozes silenciadas que encontramos no cenário da produção literária brasileira.

## ESPAÇO DESCOLONIZANTE DO DISCURSO

A obra de *Quarto de despejo* representa muito além da ‘voz’ de uma coletividade marginalizada, mas uma expressão, uma enunciação posta em prática

quotidianamente, tornando-se uma espécie de ponte entre leitor/língua/falante/escrevente: “E no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2007, p.32). Carolina Maria de Jesus (1914-1977), escritora mineira de Sacramento, dá continuidade ao seu relato diário no ano de 1958, após escrever o ano de 1955. Há uma quebra na sequência de tempo, depois de 1955, a escritora passa três anos sem suas crônicas diárias (de acordo com a editoração de Audálio Dantas), mas retoma sua escritura em 1958 sem que haja uma ruptura significativa a ponto de comprometer a produção de sentido da história contada.

A escrita de si e do outro que Carolina tece no seu diário reforça a importância da literatura para a descolonização de si e do outro: “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler”. (p.27); “[...] Deixo o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro [...]” (p. 60); “- Escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês. E vou contar ao repórter”. (p. 174). De acordo a Guimarães (2014, p. 84):

[...] as vivências, experiências, pensamentos, medos, dores, dúvidas, belezas, contradições, apreensões do mundo político, econômico e social de Carolina em uma escrita de si e partir de, mas que por outro lado emite tantas vozes que foram caladas pelas opressões de uma sociedade que se ergue e se mantém imbuída por doenças sociais (racismo, misoginia, Sexismo, machismo, dentre tantos ismos). (GUIMARÃES, 2014, p. 84)

A individualidade está apenas no plano da expressão. Em oposição a diversos tipos de texto, Philippe Lejeune (2014, p.16) definiu a autobiografia como [...]: “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, [...] traz uma compreensão do texto autobiográfico no que se refere a sua expressão escrita, seu processo de construção e, principalmente, seus impactos através leitura (recepção e pesquisa)”. Mas, ao utilizar a teoria linguística de Benveniste para o estudo do texto autobiográfico considerando sua “enuncação”, Lejeune está considerando este texto não apenas em seus aspectos linguísticos internos. Trata do texto em sociedade, dentro do processo comunicativo, seu processo enquanto produção cultural. O estudo do texto, nesta perspectiva, mostra uma produção além da história individual. O texto de Carolina ultrapassa

o plano individual: “[...] se refere à identidade do autor-personagem, à denúncia e a linguagem visceral dos escritos e à busca de legitimação autoral”. (MATOS, 2014, p. 122): “Quando eu encontro algo no lixo que eu posso comer, eu como. Eu não tenho coragem de suicidar-me. E não posso morrer de fome. Eu parei de escrever o Diário porque fiquei desiludida. E por falta de tempo”. (JESUS, 2007, p. 163).

A narrativa autobiográfica requer uma conexão identitária entre ‘o autor, o narrador e o personagem’, e é em grande parte revelada pelo uso da primeira pessoa do discurso (LEJEUNE, 2014, p.18). E essa marca da escrita também pode ser revelada através da ‘denúncia’ do próprio nome:

Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto. (LEJEUNE, 2014, p. 26-27)

E é com a identidade que este ‘nome’ (representando a tríade ‘autor-narrador-personagem’) é evidenciado na obra, distinguindo-a do ‘romance autobiográfico’, confirmando, assim, o ‘pacto autobiográfico’ (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Para Lejeune (2014, p. 131), a escrita e publicação da narração de sua própria vida não é, e não foi, ‘um privilégio’ das classes dominadas. Seu ‘silêncio’ parece totalmente natural: “a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres” (LEJEUNE, 2014, p. 131). Com o advento da ‘técnica dos relatos de vida coletados em gravador e publicados’ no formato de livro, a voz dessas classes pode finalmente, ser ouvida. O espaço para expor ‘sua palavra’ lhe foi concedido e esta palavra foram transformada em escrita. Este tipo de texto popularizou-se, e tornou-se, além de ‘um novo gênero literário’, ‘um novo método de investigação’ para as ciências sociais e humanas (LEJEUNE, 2014, p. 132).

E o diário? O que singulariza este texto além de seu ‘pacto autobiográfico’, é ser ‘uma escrita cotidiana: uma *série de vestígios datados*.’ (LEJEUNE, 2014, p. 299). Sua intenção é demarcar ‘o tempo através de uma sequência de re-

ferências, 'é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas...' (LEJEUNE, 2014, p. 301). O diário é uma 'lista de dias', uma estrada na qual seus autores viajam no tempo. Sua forma lhe permite fazer afirmações, narrar, expressar seu 'lirismo', utilizar 'todos os níveis de linguagem e estilo', auxiliar a 'memória, 'seduzir alguém'. Seus 'traços formais imutáveis são a fragmentação e a repetição' (LEJEUNE, 2014, p. 301-302). Dispor de um diário é ter uma forma potencial 'de viver, ou de acompanhar um momento da vida'. É um texto humanitário, possui 'suas forças' e suas fragilidades. As formas nas quais se manifestam e as finalidades a que se ocupa são tão diversas, tornando bastante complexo 'tratá-lo como um todo'. Conhecer mais profundamente este gênero textual é uma forma de desfazer preconceitos em relação a rejeição de sua escolha como objeto de estudo (LEJEUNE, 2014, p. 309).

O diário, além de ser um 'documento de vida', é uma de forma de reflexão-ação sobre si e sobre o mundo que nos rodeia e uma fonte de conhecimento e produção do mesmo. O diário de Carolina, ou qualquer diário de escrita autobiográfica pode se revelar:

[...] não uma imagem da possibilidade de emergência de novos arquivos em todos os municípios brasileiros como sustentabilidade de uma crítica do local ao global hegemônico e excludente, mas a reversão da noção de arquivo ao vislumbrá-la e praticá-la a partir de biografias e autobiografias. (MOREIRA, 2010, p. 34)

O diário vai além de uma simples atividade literária. São: '[...] espaços privilegiados de construção identitária de sujeitos que se auto percebem em devir.' LECHNERÉ, 2006, p. 171). Narrar a própria vida ou um fragmento dela ultrapassa os limites da ficção e consegue capturar o leitor 'nessa viagem'. Não é um passatempo ou um simples 'relato' documental para servir de objeto de pesquisa das relações sociais de uma determinada comunidade ou a 'denúncia' de uma realidade de uma parcela da população brasileira:

Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar de pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção. (LEJEUNE, 2014, p. 121).

Mesmo que exista a ficção, não é capaz de superar a representação do tempo e da pessoa reais, a escrita de si é confirmada pelo leitor pois este confronta sua história pessoal com aquilo que está diante de seus olhos (CUTI, 2010, p. 87). Segundo Lejeune, (2014, p. 42), “a identidade é um elemento rapidamente ‘perceptível’, pode ser acatada ou rejeitada, dentro do ‘plano da enunciação’. O narrador não é um mero personagem do texto. Ele é construído e constrói o texto. É um eu que se enuncia”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O legado deixado por Carolina Maria está sendo revisitado e divulgado através de trabalhos de estudiosos como José Carlos Sebe Bom Meihy, Robert Levine, Joel Rufino dos Santos, Geny Ferreira Guimarães, Eduardo de Assis Duarte, Elvira Divina Perpétua, para citar grandes contribuições que a obra ‘Quarto de Despejo’ recebeu ao longo destes 56 anos. No entanto, no campo dos estudos literários e linguísticos, ainda são poucos os estudos das outras obras de Carolina.

Seu patrimônio artístico foi doado ao século XXI para fazer parte do acervo das bibliotecas, para novos leitores, apreciadores, pesquisadores e estudiosos da área da linguagem:

Para nossa geração, ficou o desafio de interpretar – nas diversas acepções desse vocábulo – as contradições de Carolina, em sua forma própria de olhar o mundo e de enfrentar a sociedade e seus valores, e, sobretudo, o seu lirismo. (RIOS, 2014, p. 107).

Incentivar a divulgação e leitura dos textos inéditos que foram recuperados ‘Favela’ e ‘Onde estaes Felicidade’, escritos antes da criação do primeiro diário, é uma forma de perpetuar uma literatura que permite uma forma de pensar e de ler descolonial. “A obra de Carolina Maria de Jesus permanece porque ainda comove” (RIOS, 2014, p. 107) e essa capacidade de atingir a ‘subjetividade’ do outro, de comunicar-se através de sua história de vida e estilo de escrita conseguindo superar a distância cronológica e as mudanças na forma de divulgar a literatura que a faz especial:

Mas, acima de tudo, podemos dizer que se trata de uma grande escritora, pois ela conseguiu transcender a sua realidade, construindo

interpretação sensível do mundo, assim como o fizera Anne Frank relatando em seu diário de adolescente o terror da segunda guerra e a experiência do holocausto. Ambas testemunharam o indizível e desenharam, em letras, um retrato avesso de nossa modernidade. (RIOS, 2014, p. 107).

Faz-nos pensar também que é preciso não substituir um grupo por outro promovendo assim a manutenção das relações baseadas em ideologias coloniais. Mas abrir espaço para escritores que produzem uma literatura não canônica por eles representarem as minorias e as identidades culturais e individuais diversas. Precisamos permitir que o leitor tenha seu direito de escolher respeitado, principalmente, dentro de uma pluralidade de possibilidades.

## REFERÊNCIAS

BARCELLOS, S. Arquivando Carolina... In: FERNANDEZ, D. e FERNANDEZ, R. (orgs.). **Onde estaes felicidade? – Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

BOEIRA, L. F. Quando historiar é inventar a nação: uma reflexão sobre o espaço de atuação do Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro na construção de ideia de nação brasileira no século XI. **Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Arte: A Margem - Estudos**, Uberlândia - MG, ano 1, n. 1, p. 86-95, jan./jun. 2008.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 47 edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Coleção SUR SUR, Clacso, Buenos Aires, Argentina: setembro de 2005.

CUTI (Luiz Silva), **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. GUIMARÃES, G. F. Até onde Carolina nos leva com seu pensamento? Ao poder. In: FERNANDEZ, D. e FERNANDEZ, R. (orgs.). **Onde estaes felicidade? – Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática: 2007.

LECHNER, E. Narrativas autobiográficas e transformação de si: devir em ação. In: SOUZA, E. C. de (org.). **Autobiografias, histórias de vida e formação: pesquisa e ensino**. Porto Alegre: EDIPUCRS: EDUNEB, 2006.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2 edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MATOS, F. Um diálogo com Carolina Maria de Jesus. In: FERNANDEZ, D. e FERNANDEZ, R. (orgs.). **Onde estaes felicidade? – Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, 2008, p.287-324.

----- A colonialidade do poder de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Coleção SUR SUR, Clacso, Buenos Aires, Argentina: setembro de 2005.

MOREIRA, O. **Oswald de bolso: crítica cultural ao alcance de todos**. Salvador: UNEB, Quarteto, 2010.

OTTE, G. A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, E. M. de e MIRANDA, W. M. (organizadores). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 298-307.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Revista Novos Rumos**. Ano 17, nº 37, 2002.

RIOS, F. Carolina de Jesus na Cena Cultural Contemporânea. In: FERNANDEZ, D. e FERNANDEZ, R. (orgs.). **Onde estaes felicidade? – Carolina Maria de Jesus**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 3 edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

## TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL NO ROMANCE *CAPITÃO DE ARMADA*

*Antonio Marcos dos Santos Trindade*<sup>1</sup>

*Capitão de Armada* é uma versão sergipana, cantada pela romanceira de Maruim D. Caçula, do romance tradicional de origem ibérica *Dona Infanta*. Sua estória poderia ser resumida da seguinte forma: após viajar e passar muitos anos longe de casa, deixando a mulher e três filhas, o marido ausente reaparece, mas a esposa não o reconhece. Ele, então, procura testar-lhe a fidelidade, dizendo ser um capitão de armada que pode trazer o esposo ausente de volta. A mulher promete lhe pagar, dando-lhe o sobrado onde mora ou uma das três filhas solteiras. Ele, todavia, recusa tanto o sobrado como as filhas, e a estória termina sem a romanceira lembrar o final. O que, em se tratando de literatura oral, totalmente dependente da capacidade rememorativa de quem a enuncia, é algo que, às vezes, pode ocorrer.

A questão é que, cotejando essa versão de D. Caçula do romance da *Dona Infanta* com a versão recolhida por Sílvio Romero (ROMERO, 1954, p. 67-70), percebemos que a versão da sergipana apresenta apenas o fragmento de uma estória – a qual é basicamente a mesma estória de Odisseu e Penélope – em que, no fim, o marido revela sua identidade real e tudo termina bem. Segundo informa Jackson da Silva Lima, o folclorista que coligiu a versão de D. Caçula, a universalidade da estória desse romance é confirmada por vários pesquisadores europeus - sobretudo os ibéricos -, mas também por brasileiros, recolhendo esses autores versões dela por todo o mundo (LIMA, 1977, p. 35).

Um desses pesquisadores, Gomez de La Serna, citado pelo folclorista, analisando o romance e procurando-lhe a origem do motivo temático, recua não à Idade Média, onde é mais comum situá-la, mas, como era de se esperar, à *Odisseia* de Homero e aos lamentos de Penélope, “la expresión poética del

---

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe – UFS - e professor de Educação Básica da Rede Estadual de Ensino – SEED. E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com.

mismo es tan antigua que se puede hallar nada menos que en la *Odisseia*" (1977, p. 35). Porém o assunto-tema do romance da Dona Infanta estaria ligado, realmente, às guerras das cruzadas, segundo Almeida Garrett, igualmente citado por Jackson da Silva Lima. Como prova disso, Garrett menciona os versos de suas versões "na ponta da sua lança / a cruz de Cristo levava" e "com a viseira calada / Cavaleiro da Cruzada" (1977, p. 38).

Porém, não vamos nos deter muito nessas questões genéticas, pois a origem desse tipo de narrativa oral pode sempre recuar para mais longe no tempo, sendo praticamente impossível precisar, com segurança científica, sua matriz original. Além disso, é preciso atentar para o fato de que esses poemas devem ser entendidos como vestígios de fenômenos histórico-culturais de longa duração.

Assim, o professor Paulo Bezerra, em sua introdução *Às raízes históricas do conto maravilhoso*, de V. Propp, explicando o método analítico do folclorista russo, mostra como ele "Demonstra que [...] os motivos arrolados (dos contos que ele analisa) radicam numa realidade histórica bem arcaica mas migram para outras realidades mais tardias" (PROPP, 1997, p. XVI). De modo que a alusão à *Odisseia*, feita por Gomez de La Serna, em se tratando do romance *Dona Infanta*, é perfeitamente pertinente.

## VIRICENTRISMO, SCRIPTOCENTRISMO E CÂNONE OCIDENTAL

Contudo, para nossa finalidade analítica, essa digressão serve apenas para mostrar que, além da *universalidade, no espaço*, já apontada por Jackson da Silva Lima, devemos considerar também *sua antiguidade temática, no tempo*. Com efeito, o motivo central nesse romance, antes de ser apenas a fidelidade da esposa, se prende a uma questão que é tão universal quanto antiga, a saber: a condição feminina, ou se quisermos ser mais precisos, a condição feminina na família conjugal monogâmica, tradicional e nuclear, base do patriarcado.

Na verdade, esse reducionismo temático, por parte da crítica literária tradicional, começa já na abordagem da própria *Odisseia*, geralmente classificada como o "poema da fidelidade", contraposto ao "poema da infidelidade", a *Ilíada*. Desse modo, a fortuna crítica, quando fala da *Odisseia*, costuma passar

rapidamente por Penélope, como se sua solidão, seus anos de espera e toda tentação por que passa fossem um caso já resolvido, e *para sempre dado*, sobre o qual não há muito o que falar. Perdemos de vista, assim, os danos sofridos por essa personagem, da mesma forma como perdemos de vista os danos sofridos pelas personagens femininas do romance da *Dona Infanta* e de suas versões. Esses danos existem como decorrência da ausência do personagem marido, solto pelo mundo, vencendo guerras e - possivelmente, como Odisseu - conquistando corações. Não obstante, e dentro do palácio? O que está ocorrendo com as personagens femininas? A resposta parece ser: solidão, abandono, carência, privação, tentação.

Portanto, para refletirmos sobre a condição da mulher no contexto da família patriarcal, precisamos nos afastar desse enfoque tradicional de categorização do romance da *Dona Infanta*, como o romance da “fidelidade”, e vê-lo a partir da perspectiva das personagens femininas. Segundo Anne-Marie Devreux, apenas dessa maneira poderemos visualizar a real situação social das mulheres: “[...] pesquisadoras cada vez mais numerosas e organizadas em redes constataam a impossibilidade de se visualizar a verdadeira situação social das mulheres a partir de modelos tradicionais de análise da família (DEVREUX, in: HIRATA, 2009, p. 97)”.

O argumento usado por essas pesquisadoras feministas - como Bernadette Bawin-Legros, Françoise Battaglioga e Annette Langevin - é que as mulheres, nesses modelos de análise da família, são vistas apenas em sua dimensão expressiva de “esposa-mãe”, enquanto o papel instrumental masculino do pai fica sendo o de prover a renda da família e de estabelecer as relações entre essa e a sociedade (2009, p. 97). Ou seja, em oposição a esse enfoque, que reduz a contribuição da mulher apenas à “reprodução”, no âmbito doméstico, sem levar em conta sua participação na “produção” econômica, o feminismo propõe uma abordagem da questão que contemple a contribuição social das mulheres.

Na verdade, seria mais correto falarmos, em vez de em feminismo, em *movimentos feministas*, na medida em que não há “um” feminismo, mas várias tendências, as quais se articulam, muitas vezes de forma tensa e conflitiva, em torno da crítica ao patriarcado, como forma de dominação à mulher e à heterossexualidade, vista como heteronormatividade opressiva. A partir

dessa perspectiva, várias feministas - entre as quais se destaca Cristine Delphy - vêm mostrando que é preciso observar o aspecto da produção econômica, em detrimento do aspecto da produção doméstica, pois só assim é possível perceber que a produção doméstica “[...] é assegurada gratuitamente pela exploração econômica da mulher pelo homem e se apoia na instituição do *casamento*” (2009, p. 97 – grifo nosso).

Agora podemos, pois, voltar para o romance da *Dona Infanta*, usando como fonte para isso, como estamos fazendo, a versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, colhida por Jackson da Silva Lima. Dizíamos sobre ela que o motivo central de sua diegese não é tão somente a questão da fidelidade da esposa ao marido ausente, mas a condição feminina na família tradicional nuclear, célula mãe do patriarcado.

Esse modelo familiar pode ser encontrado tanto na Antiguidade, quanto na Idade Média e na Modernidade. Pois apenas nesse último período, a Modernidade, é que esse modelo familiar e o regime patriarcal que o sustenta comecem a ser sistematicamente criticados, sobretudo pelo feminismo, movimento heterogêneo, constituído de diversas tendências, de caráter teórico-crítico, em luta pela emancipação da mulher, que, iniciando-se na Europa e nos Estados Unidos, espelha-se cada vez mais pelo mundo globalizado e se constitui enquanto militância política e crítica da cultura (HOLLANDA, 1994).

Segundo essa perspectiva, podemos nos perguntar, então, o seguinte: já que o motivo desse romance pode ser detectado nas culturas mais antigas e se readapta aos novos contextos históricos para os quais vai migrando, conforme vimos em V. Propp, haveria alguma outra possibilidade de configuração da reação da personagem feminina esposa, frente à viagem do marido? Em se tratando de narrativas do reino da oralidade, terreno da longa duração, essa pergunta se justifica, sobretudo, quando ficamos sabendo, como informa Junito de Souza Brandão, em seu *Dicionário Mítico-Etimológico*, que existem versões, em tradições locais, que rejeitam a versão homérica da história de Odisseu e Penélope, preferindo, ao relato canônico grego, versões que contam que Penélope se teria entregado a cada um dos pretendentes, tendo como preferido Anfíno, “Tradições locais, todavia, e sem dúvida tardias, julgam que a rainha de Ítaca aparece muito idealizada e retocada no poema homérico (BRANDÃO, 1991, p. 258)”.

Em outro livro, *Mitologia Grega*, v. III, o professor Brandão informa que circulam ainda outras versões que insistem em que Penélope não teria traído Odisseu apenas depois de ele retornar para Ítaca, mas inclusive o teria feito igualmente antes, “[...] existem outras versões, como veremos, que a acusam (a Penélope) formalmente de haver traído o marido tanto antes quanto após o retorno do mesmo” (BRANDÃO, 2002, p. 292). Não seriam essas outras versões, “apócrifas”, registradas em tradições locais, focos de resistência à versão hegemônica e “oficial” da narrativa?

Sim, pois, se na versão homérica, o gênero feminino é aprisionado e fixado em uma região de imobilidade, a zona doméstica, e representado como exclusivamente passivo e dominado, embora ardiloso, é perfeitamente cabível perguntar-se se não estariam essas versões locais tentando desconstruir a imagem do gênero feminino aí fixada, como a imagem da mulher-esposamãe exemplar, uma imagem fundamental para a perpetuação da dominação masculina.

Nesse sentido, Odisseu seria o símbolo do patriarcado em seu vigor máximo, ao passo que Leopold Bloom (JOYCE, 1983), o personagem “marido” do *Ulisses*, de Joyce, ao contrário, em seu mundo muito mais parecido com o mundo realista dessas versões apócrifas, seria o símbolo do patriarcado em crise. Ou, dito de outra forma: da crise do patriarcado (MURARO, 1995, p. 180-190). É essa a discussão que está por trás do famoso monólogo de Molly Bloom, o qual estrategicamente está posto no final do romance revolucionário de Joyce (1983, III, p. 491-852).

Outra coisa: é preciso atentarmos também para o fato de que não estamos questionando, na esteira do feminismo, apenas a versão homérica da narrativa de Odisseu e Penélope, cujos vestígios encontramos na versão de D. Caçula, *Capitão de Armada*, versão fragmentária do romance da *Dona Infanta*. Estamos atentos também, acompanhando Ria Lemaire, para o fato de que essa versão se liga ao *falogocentrismo* - ou *viricentrismo*, como quer a autora -, ao *etnocentrismo* e ao *scriptocentrismo* da tradição masculina, os quais datariam dos tempos de Homero (LEMAIRE, in: HOLLANDA, 1994, p. 58-71).

Por viricentrismo, essa autora entende a fixação do falo e da força viril do macho como os centros convergentes da dominação centrada no gênero

masculino – o falocentrismo, como Derrida prefere –, e modelo para as construções historiográficas ocidentais. A historiografia literária ocidental canônica teria sido, segundo Lemaire, fundamentada nessa perspectiva, bem como na ideia, igualmente ideológica, de que a *tradição escrita* e ocidental é a que deve ser levada em conta, e não as *tradições orais* e não ocidentais.

Essa postura da historiografia ocidental, que, segundo a autora, vem desde Homero, se acentua com o advento da imprensa e, posteriormente, com os meios de comunicação de massa. Embora, no romantismo, tenha sido registrado um surto de interesses pelas tradições orais, Lemaire mostra que esses interesses, além de durarem pouco tempo, serviram a diversos propósitos, e não apenas à reabilitação das tradições orais de línguas vernáculas, “Depois do romantismo, as tradições orais voltaram a ser marginalizadas, tornando-se, agora, alvo de uma reação ainda mais intolerante, de descaso ou negação, [...]” (1994, p. 61).

É, portanto, esse *scriptocentrismo*<sup>2</sup> da tradição historiográfica ocidental que nos impede de perceber a importância do estudo da literatura oral. Por isso, em vez de ter acolhida nos centros universitários, ao lado da literatura escrita, nos Departamentos de Letras dessas instituições, a literatura oral tem sido relegada, com a exceção de algumas poucas universidades, ao campo do folclore e este, por sua vez, considerado como uma ciência menor, “[...] a perspectiva scriptocêntrica vai continuar dispensando os pesquisadores da tarefa de estudar o impacto inegável das culturas orais” (1994, p. 61).

Não nos esqueçamos de que *Capitão de Armada*, de D. Caçula, enquanto fragmento do romance da *Dona Infanta*, é uma sobrevivência desse gênero baladístico medieval, o romance, surgido no contexto das tradições orais oriundas das línguas vernaculares. A partir das reflexões de Ria Lemaire expostas acima, fica fácil perceber por que é comum os cursos superiores de Letras estudarem Homero, como matéria obrigatória, e não estudarem

.....  
2 Paul Zumthor também desferiu fortes críticas a essa tradição scriptocêntrica, que ele prefere chamar de “grafocêntrica”. Porém, diferentemente de Ria Lemaire, suas reflexões seguem em outra direção. Elas se voltam ao propósito de mostrar que essa valorização do escrito, em detrimento do desempenho corporal, ou “vocal”, faz com que se percam de vista as especificidades da “performance”, bem como os fenômenos, igualmente importantes e complexos, da “recepção” e da “leitura”, a partir do corpo (ZUMTHOR, 2014, p. 15).

versões populares de poemas medievais, como *Capitão de Armada*, ficando essas versões geralmente circunscritas ao interesse de folcloristas, como Jackson da Silva Lima.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas considerações, podemos entender melhor o que a análise em pauta quer dizer, quando afirma que não é, segundo sua constatação, o tema da fidelidade o tema único, presente na diegese do romance. Ele é, sem dúvida, o tema *sobressalente*, mas é apenas “um”, entre outros. Podemos até dizer assim: ele é o tema central, de fato, mas tão só a partir da perspectiva de uma abordagem centrada na personagem masculina. A partir da perspectiva de uma abordagem centrada nas personagens femininas, não há apenas “um” tema, mas vários: ausência, solidão, abandono, carência, privação, por exemplo, e também fidelidade.

Podemos perceber, desse modo, que a diegese está representando tanto o drama do capitão, que vai à guerra e, retornando muito tempo depois, investiga como se comportaram, em sua ausência, sua esposa e filhas; como está igualmente representando um drama feminino: a condição de *imobilidade* das mulheres, no pequeno horizonte da família patriarcal. Lendo a estória dessa maneira, o “antagonista”, tanto em relação ao protagonista marido, como em relação às protagonistas femininas, seria o próprio sistema patriarcal, o qual condena o gênero masculino a uma vida norteeda pela *lógica da guerra*, a qual, muitas vezes, o próprio homem deseja rejeitar<sup>3</sup>, bem como demarca os espaços de atuação de cada gênero rigidamente, reservando ao gênero feminino o espaço doméstico, como um cativo no próprio lar.

Note-se, nos versos 3, 4 e 15 da versão de D. Caçula, que a personagem esposa/mãe não titubeia em oferecer, como ofertas pela recuperação de seu marido ausente, não somente as telhas de seu sobrado, que são de ouro e marfim, mas uma de suas próprias filhas, “– Eu dou as telhas de meu sobrado, ô tão linda, / Que é de ouro e marfim.” (v. 3 e 4, p. 42) e “\_Eu dou uma das

.....  
3 O próprio Odisseu se teria fingido de louco, para não ir à guerra de Troia, segundo informa o professor Brandão, “[...] o rei de Ítaca, não por falta de coragem, mas por amor à esposa e ao filho, procurou de todas as maneiras fugir ao compromisso assumido. Quando lhe faltaram argumentos, fingiu-se louco (BRANDÃO, 2002, p. 293).

minhas filhas, ô tão linda,” (v. 15, p. 43). Claro, na lógica do mundo patriarcal em que se movem essas personagens, a esposa/mãe faria realmente um excelente negócio: casar uma filha e recuperar o homem governador da casa!

Com a análise literária em curso esperamos ter esclarecido que, ao recusar tomar o romance da *Dona Infanta* e sua versão sergipana, *Capitão de Armada*, ou mesmo a própria *Odisseia* de Homero, como narrativas centradas exclusivamente no tema da fidelidade, o que tivemos em mira foi operar um *deslocamento* desse tipo de abordagem, que consideramos na mesma direção ideológica do próprio patriarcalismo. Ao invés disso, propomos uma abordagem que contemple os dramas das personagens femininas, a fim de, desse modo, perceber-se que esses textos representam não apenas a espera passiva e imobilizada de mulheres que vivem unicamente em função de seus homens, mas as *tensões*, na demarcação dos espaços a que cada um dos gêneros está destinado, dentro do universo social do patriarcado.

## REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. II.

HIRATA, Helena [et al]. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro**. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro.** Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1995.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** Tradução Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROMERO Sílvio. **Cantos Populares do Brasil.** Tomos 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

## O CASO ALICE – UMA LEITURA ATRAVÉS DO ESPELHO

Ulisses Macêdo Júnior<sup>1</sup>

[...] O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão a imagem fiel.

Guimarães Rosa

*O caso Alice* (1991), obra da baiana Sônia Coutinho, amplia o leque de abordagens da autora sobre a problemática feminina, tendo como referência o papel social instituído à mulher, por uma sociedade patriarcalista e conservadora. Dando seguimento à construção de personagens que transgridem um *lôcus* preestabelecido, a autora utiliza de artefatos estilísticos que subvertem uma ordem tradicional de narrativa, em que os contornos são apresentados linearmente com quadros bem definidos e fixos. Em *O caso Alice*, assim como em outras obras da escritora, o fio narrativo é conduzido por caminhos sinuosos que ora se rompem e assumem um novo alinhavo. Os pontos embaralham e se imbricam, e a costura se avessa para uma outra perspectiva. Com uma trilha descontínua, repleta de reentrâncias e planos paralelos, as pistas de leitura são deixadas com uma sutil naturalidade que merecem relativa desconfiança, e às vezes uma gama de significação maior é apresentada nos mais improváveis detalhes.

Como componente integrante à construção da obra, o leitor desenvolve um papel peculiar e preponderante em *O caso Alice*. Desde aquele mais alheio ou imaturo que acaba sucumbindo às armadilhas da narrativa, aos mais atentos que percebem outras nuances no deslindar textual.

Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (1989), dentre outros aspectos, enfatiza a importância do leitor no papel construtor da narrativa, pois os textos literários “não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor” (1989, p.80).

---

1 Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela SEC/BA. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UEFES.

Em sua estrutura, o romance é constituído de sete capítulos com títulos variados que versam de acordo com as ações sucedidas em cada um deles. “Olhos grandes, dentes compridos”; “Pássaros voando presos”; “O corpo invisível”; “Grito ou choro, talvez”; “O primeiro entre os magos”; “Um rosto que volta” e “Na boca, um clarão de opalas.” Cada capítulo é composto, igualmente, de sete seções com planos alternados e descontínuos. Somente o último capítulo é disposto de apenas seis divisões. Talvez a inexistência dessa última seção seja, justamente, destinada à composição do próprio leitor.

No trabalho aqui proposto, o romance em destaque foi analisado através de um dos enigmas basilares que regem a narrativa: a metáfora do espelho que reflete imagens da protagonista Alice, num reencontro com os (dis)sabores do seu passado e suas figurações no presente. Vale destacar, que as cenas de tais quadros narrativos são obtidas a partir das reflexões e divagações da personagem envolvida no estranhamento de sua imagem refletida no espelho. Através das frestas textuais são visualizadas marcações que sinalizam um possível tempo sucedido e representações surreais de um “retrato” recente. O espelho simbolicamente figurando como um reflexo do “real”, mas, sobretudo, apresentando outras perspectivas e modos de compreensão de um eu-imagem.

Outro aspecto relevante se dá a partir dos escritos de um possível romance deixado pela personagem. Tal material é utilizado pelo protagonista Ciro à procura de indícios sobre o desaparecimento de Alice. Dessa forma, a escrita dentro de outra escrita, num claro exemplo de obra metaficcional, acaba conduzindo e deslocando o narrador-personagem, assim como o leitor, a outras dimensões de tempo e espaço.

Em sua composição estrutural, o trabalho de análise realizado estabelece certa ligação com alguns capítulos do romance. De certa forma, tentou-se apresentar tópicos de argumentações com uma pequena relação intertextual com as matérias tratadas. Utilizando-se, dessa forma, de um veio levemente humorístico e, ao mesmo tempo argumentativo, para decifrar alguns enigmas postos, numa consonância entre fundamentações teóricas e ficcionalidade literária.

## “PÁSSAROS EM LIBERDADE - VIAGENS ENTRE O VEROSSÍMIL E O SURREAL”<sup>2</sup>

O romance *O caso Alice* descreve a história da personagem homônima através da ótica do narrador/personagem Ciro com quem tem uma breve e esporádica relação. Alice desaparece em meio a um cenário de mistério e informações imprecisas. A princípio, a condução narrativa é realizada por Ciro que tem a função de olhos-guia do leitor. Aos moldes de um romance policial, o personagem acompanha um rol de pistas sobre o sumiço da amada. Todavia, o principal indício para a sua investigação são as anotações de um possível romance deixado por Alice. Assim, os planos se alternam entre a narração de Ciro, envolvido em suas lembranças e investigações do desaparecimento, e a voz de Alice, em meio às memórias de infância e no enfrentamento de seus “demônios” de adulta. Além das sequências alternadas de cenas intertextuais, quando são inseridas algumas personalidades artísticas do mundo “real” com os ídolos da música, a exemplo de Elvis Presley e Billie Holiday, do cinema com Marilyn Monroe, e da literatura com Lewis Carroll, autor de *Alice no país das maravilhas* ([1865] 2001) e *Alice no país dos espelhos* ([1872] 2001). Torna-se importante ressaltar que a narrativa vagueia entre o verossímil, numa dicção de gênero policial, e o surreal nas alusões sinestésicas típicas da literatura fantástica.

## “UM CORPO TRANSPARENTE - IMAGENS ATRAVÉS DO ESPELHO”<sup>3</sup>

As simbologias e representações do espelho perpassam grande parte da produção ficcional da literatura em diversos períodos e épocas. O ato de ver a si mesmo imerge num rol de figurações que envolvem, sobretudo, a não imparcialidade do objeto observado. Assim, nessa perspectiva, molda-se uma postura de reflexo preterido, ou que mais lhe convenha em determinadas situações, e se procura um ângulo específico, com todo um jogo cena, luzes, como representação da imagem desejada. À luz de tal abordagem, pode-se reportar ao conto “O espelho” de Machado de Assis, quando o protagonista da história passa a se perceber com um grau de importância maior, ao vestir a roupa de alferes, fazendo pose em frente ao “grande” es-

2 Relação com o capítulo: “Pássaros voando presos” do livro *O caso Alice*.

3 Relação com o capítulo: “O corpo invisível” do livro *O caso Alice*.

pelho. O traje lhe transmite imponência na medida em que observa a sua imagem através do artefato.

Em ótica diversa e talvez complementar, o espelho também reproduz o outro lado do objeto, lugar onde reside a “verdade”, sem as máscaras e amarras que condicionam uma “falsa” realidade. Numa interlocução com sua imagem, ou frente a frente consigo mesmo, as dores mais recônditas da alma poderão ser reveladas através do espelho.

Algumas modulações das simbologias do mencionado utensílio e suas origens podem ser encontradas no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier:

Speculum (espelho) deu o nome à *especulação*: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos as estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente *consideração*, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essa duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento.

O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. [...] (CHEVALIER, 2012, p. 393)

No âmbito literário ou ficcional, diversos são os modos de utilização da metáfora do espelho. Desde o mito de Narciso que se perde no encantamento do seu reflexo nas águas, às significações do conto “O espelho” de Guimarães Rosa, ou as figurações dos espelhos da personagem Alice de Carroll. Vale ressaltar que as semelhanças intertextuais entre o romance de Sônia Coutinho e a narrativa de autor inglês residem nas metáforas suscitadas, quando as protagonistas atravessam o “portal” para outros espaços, em alguns traços de similaridade entre as “Alices”, inclusive nos nomes, e nas menções a Carroll dentro figurando como personagem.

Nos diversos planos em que se engendra a narrativa de Coutinho os espelhos estão presentes e compõem os quadros simbólicos do romance. Paredes, hotéis, cidades, o fundo dos espelhos, as dimensões surreais,

passagem para outra dimensão e uma série de outras representações que adentram a obra.

No entanto, não se pode deixar de mencionar, embora não seja objetivo maior da nossa análise, que a figuração do espelho na personagem também perpassa a problemática do gênero, da condição feminina. Alice simboliza uma personagem que rompe com determinados padrões estabelecidos, não se enquadrando nos perfis femininos tradicionais e, conseqüentemente, sofrendo as conseqüências de tais atitudes. No rol atribuições que revelam a ruptura de um modelo, a personagem assassina tio Max, (personagem casado com sua mãe, após ficar viúva do seu pai), que a encantava com contos infantis e, ao que tudo indica, mantinha relações sexuais com ela quando criança. De maneira similar também tira a vida de Dalmo, com quem se envolve já numa fase adulta. Elimina a ambos ao ser trocada por outras “mulheres”. Alice é independente, tem casos esporádicos e carrega consigo os “fantasmas” do passado que a atormentam em seu presente.

Em *O caso Alice* as figurações do espelho podem ser percebidas a partir de diversos pontos de vista: através de uma “leitura de espelho”, pois se adentra na vida da protagonista, também, a partir do conhecimento das ações do “romance” pelo narrador/personagem; Em semelhante perspectiva, pelo leitor, que através da obra de Sônia Coutinho, vislumbra as imagens com os olhos de Ciro; Por meio dos assassinatos cometidos, pois as mortes recaem sobre semelhantes imagens de personagens do sexo masculino que causaram sofrimento à personagem; Ou com Alice numa espécie de crise existencial, envolvida num delírio e estranhamento da sua imagem refletida.

Sobre tal abordagem, Rosana Patrício afirma:

Diante do espelho, a personagem não reconhece a sua imagem, o que sugere o desencontro de percepção de planos, entre o que se é e o que se vê. Isso demonstra a crise de identidade que Alice atravessa, ao mesmo tempo em que o espelho se apresenta como uma passagem simbólica de intercâmbio ou travessia entre os dois planos. Alice busca-se na imagem que o espelho se recusa a refletir porque, em sua crise de identidade, ela se tornou invisível para si mesma. (PATRÍCIO, 2006, p. 134-135)

Além de portal de passagem e separação entre planos diferentes, o espelho figura como símbolo de um “real” que não se enquadra na moldura da personagem. O conflito por ela vivido resulta de uma perda identitária, inclusive, em um não reconhecimento do próprio nome. Nesse aspecto um fragmento da obra se torna bastante revelador:

Num compartimento de plástico transparente, encontro cartões de vários tipos e, afinal, a carteira de identidade, com a foto de uma mulher que não me parece feia nem bonita, que não é jovem nem velha e tem cabelos curtos e encaracolados, um leve sorriso. Embaixo da foto, um nome: Ecila. (COUTINHO, 1991, p. 23)

A transparência do plástico em sua carteira representa a ausência de sua antiga imagem e remete ao título de um dos capítulos da obra: “Um corpo invisível”. O não reconhecimento de si mesma, transforma o próprio nome em anagrama: Ecila corresponde a Alice através do espelho.

Através da literatura, da arte, assim como dos diversos elementos que interferem e integram a vida em sociedade, o espelho reflete aquilo que o olhar está condicionado ou não a perceber, as múltiplas facetas e ambivalências da natureza humana.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. O espelho. In: **Obras Completas de Machado de Assis: Papéis avulsos** (Vol. XII), Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson, 1952.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas e através do espelho**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2001.

CHEVALIER, Jean.& GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. [et al.] 26ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COUTINHO, Sônia. **O caso Alice**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Moderna, 1989.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. **As filhas de pandora: imagens de mulher na ficção de Sônia Coutinho**. Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador, BA:FAPESB, 2006.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

## MEMÓRIAS DE ZÉLIA GATTAI: O LIRISMO E A RESISTÊNCIA DO LEMBRAR

Arlinda Santana Santos<sup>1</sup>

Na pesquisa intitulada *Memórias e outras histórias: a escrita memorialística em Zélia Gattai*, a intenção foi estudar a obra de Zélia Gattai percebendo-a como lugar de expressão, manutenção e resistência da subjetividade feminina. Para tanto, busquei compreender a escrita memorialística como forma de (re)construção e (re)invenção do sujeito que a escreve. O objeto de análise adotado se fez compreender pelas obras *Anarquistas, graças a Deus* (2009[1979]), *Um chapéu para viagem* (1993[1982]), *Jardim de Inverno* (1989[1988]), *Senhora dona do baile* (1984[1984]), *Cittá di Roma* (2000), *A casa do Rio Vermelho* (1999) bem como, o discurso de posse de Zélia Gattai na Academia Brasileira de Letras (ABL) (2012).

A todo o momento, tinha em mente que a escrita por mim estudada refletia os embates vivenciados por uma mulher em seu cotidiano. Ao longo das leituras realizadas, conheci Zélia Gattai sob diversos ângulos: uma Zélia criança, adolescente, militante, mulher, companheira, mãe, fotógrafa, escritora... Nuances de um sujeito que se apresenta aos leitores por intermédio de sua escrita memorialística e que permite entrever as pequenas lutas vivenciadas ao tentar fazer-se senhora e dona de si.

É possível observar ainda, que o tom adotado por Gattai muda ao longo de seus livros. Neste sentido, em *Anarquistas, graças a Deus* (2009[1979]) a autora fala de si quando criança e por isso, sua escrita é leve e faceira, como a menina que corria na Alameda Santos:

Nossa rua era, pois, uma das mais movimentadas e estrumadas do bairro, com seu permanente desfile de animais. Em dias de enterros importantes, o adubo aumentava [...].

---

.....  
1 Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da Rede Estadual da Bahia, Especialista em Gestão Escolar com ênfase em Coordenação Pedagógica, Mestra em Crítica Cultural - PÓS-CRÍTICA / DEDC II Alagoinhas, com a pesquisa MEMÓRIAS E OUTRAS HISTÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA MEMORIALÍSTICA DE ZÉLIA GATTAI, arlindas10@yahoo.com.br.

Cada morador tinha direito às porções largadas em frente à sua casa, na minha alameda Santos – quando digo a minha alameda Santos, refiro-me ao trecho entre a rua da Consolação e a Bela Cintra, de casas modestas, onde todo mundo se conhecia e se dava. Munidos de latas e pás, havia sempre meninos dispostos a fazer o serviço de recolhimento e entrega do material, por alguns vinténs (GATTAI, 2009[1979], p. 53).

Em *Um chapéu para viagem* (1993[1982]), percebemos em Zélia Gattai a necessidade de amadurecimento de uma jovem diante da urgência de escolher um novo destino para si, bem como de conduzir o futuro incerto dos dias que viveria no exílio. Essa mesma jovem está presente em *Jardim de Inverno* (1989[1988]) e *Senhora dona do baile* (1984[1984]).

Realizado o Congresso húngaro, voamos para Bucareste. Também na Rumênia ficaríamos restritos, naqueles poucos dias, a permanecer na capital, já nossa conhecida.

Em Bucareste eu me sentia em casa: pelo temperamento latino do povo, pelo sabor da comida, pelo idioma parecido... Comparada à língua theca, a rumena até me parecia fácil (GATTAI, 1989[1988], p. 73-74).

À medida que lemos as obras acima citadas, que seguem uma cronologia, sempre aberta às digressões temporais, vemos a jovem moça envelhecer. À medida que os anos passam, cada vez mais o tempo rememorado aproxima-se do tempo que é vivido no presente da escrita.

O peso do passar dos anos se faz sentir na autora. As mortes de pessoas queridas dão um novo tom à escrita de Gattai. Sua memória torna-se cada vez mais, memória de velho.

Em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, Ecléa Bosi (2012) nos apresenta o processo da memória e do rememorar nos velhos. Lembrando-nos do tratamento que é dispensado a essas pessoas na sociedade contemporânea, baseado na ótica capitalista do descarte daquilo que se faz velho e não mais atende à demanda do mercado, Bosi (2012) afirma que lembrar é para o velho, resistir.

Resistir não somente à morte que se aproxima sorrateiramente, mas também à sua morte em vida. Resistir ao abandono e negação de sua identidade, à anulação da sua potência vital e capacidade de gerir a si autonomamente.

Ao lembrar-se de seu eu jovem, o velho afirma-se e diz que há independência dentro daquele corpo senil. Ao lembrar, o velho existe e nele resiste uma subjetividade a se fazer ativa. Por isso, o lembrar é para o velho, uma forma de construir para si um lugar de fala e de singularização de sua subjetividade (GUATARRI, ROLNIK, 1996).

Lembrando, Zélia Gattai resiste ao tempo. Resiste em aceitar a partida de quase toda sua família, a partida de amigos... A lembrança da São Paulo de sua infância traz à realidade contemporânea uma cidade que luta e resiste ao caos urbano. Memórias, lembranças e resistências:

Nasci na Cidade de São Paulo, há muitos e muitos anos, tantos que chega a ser difícil fazer-se um cálculo da distância do tempo. Basta dizer que naquela época as ruas eram iluminadas a lampiões a gás e não havia um único arranha-céu na cidade; acionados por manivelas, apareciam os primeiros automóveis; não existia rádio e, televisão, nem pensar; o cinema, em preto-e-branco, era mudo (ZÉLIA, 2002, p. 1).

Assim como a um sobrevivente, só resta ao velho lembrar. Contudo, a lembrança pode se tornar para ele uma negação de si, diante da obrigação de lembrar que lhe é imposta pela sociedade (BOSI, 2012). O velho é obrigado a lembrar, a carregar em si e consigo o fardo da vivência do tempo que se faz lembrado, que dilacera a alma e transforma a escrita/lembrança em navalha.

É esse binarismo, a ser superado pela ativação da potência criativa e (re) criadora existente nas escrita de si, que conduz o tom de *A casa do Rio Vermelho* (1999) e *Cittá di Roma* (2000). No momento da escrita desses livros, a autora já convive com a partida, breve ou definitiva, de amigos e familiares. O desfazer do núcleo familiar por ela construído ao lado do homem que escolheu como seu companheiro, já é uma realidade:

## CASA VAZIA

Nossa casa tão grande, tão movimentada com nossos filhos e seus amigos trazendo música e entusiasmo para dentro das portas, de repente, no espaço de um mês, ficou vazia, silenciosa. Bom motivo para fugirmos daquela tristeza, foi Jorge aceitar o convite para um período de três meses, como autor residente de uma universidade da Pensilvânia, a Pen State University, em State College. Sairíamos um pouco da condição de pais órfãos de filhos (GATTAI, 1999[1999], p. 239).

Por mais que tente preencher lacunas com a chegada de novos amigos, netos e experiências, o vazio ainda se faz notar. O esvaziar-se da casa do Rio Vermelho reflete o esvaziar das vidas que se findam ao redor da mulher que rememora. Já não é possível conviver com D. Lalu, D. Angelina, Seu Ernesto e o nono Gattai, a amiga Norma não mais alegra seus dias, Pablo Neruda não mais pede que lhe conte histórias... Já não se ouvem seus risos e vozes a encantar a autora. Zélia Gattai percebe, como nos alerta Bosi (2012), que “dia virá em que as pessoas que pensam como nós irão se ausentando, até que poucas, bem poucas, ficarão para testemunhar nosso estilo de vida e pensamento” (p. 75).

A lembrança, ou melhor, o tempo do lembrar torna-se mais doce e agradável de se viver que o tempo presente. O envelhecimento e o conseqüente enfraquecimento que trazem consigo a morte, precisam ser esquecidos, mesmo que momentaneamente.

Assim como Neruda nos pediu: *Não me perguntem por ninguém, já morreram todos*, eu também pediria que não me perguntassem pelos amigos que estiveram ao meu lado enquanto escrevi estas memórias. Os amigos que me fizeram companhia, provocando risos e às vezes pranto, permitindo-me voltar a reviver o passado, morreram quase todos. Diria apenas que a primeira a partir foi Norma e o último Carybé. A chaga ainda está aberta (GATTAI, 1999[1999], p. 300 – grifos do original).

Se antes Zélia Gattai omitia para não reviver sofrimentos, no momento da escrita de *A casa do Rio Vermelho* (1999) e *Cittá di Roma* (2000) já se permite falar, ainda que de forma superficial, sobre as lacunas de seu passado. Afir-

ma que prefere não lembrar seu casamento com Aldo Veiga, revive o sofrimento da prisão e posterior morte de seu pai com mais detalhes... Dores que se fazem menos pesadas diante das dores do tempo presente.

Acometido de febre tifoide, o organismo debilitado de papai não resistiu.

Morreu aos cinquenta e quatro anos, vítima das atrocidades da polícia do Estado Novo de Getúlio Vargas.

No dia de seu sepultamento, as casas comerciais do bairro da Consolação e da Avenida Rebouças fecharam suas portas em sinal de luto.

Não fui ao cemitério. Recusei-me a ver o caixão de meu pai baixar à cova à sua espera. Creio que não resistiria à dor. Fiquei em casa sozinha (GATTAI, 2000 [2000], p. 168).

Dos estudos realizados, observei também que o tornar-se escritora permitiu a Zélia Gattai não somente empoderar-se, como também (re)inventar-se à medida que rememorava. Dessa forma, sua escrita se configura como resistência às forças opressoras patriarcalistas que tendem subjugar o sujeito feminino. Zélia luta, resiste e faz da sua escrita lugar de afirmação e resistência.

Das pequenas lutas em embates silenciados pelo contexto patriarcalista que pretende para a mulher a determinação de condutas e gerenciamento de suas escolhas, destacamos o fim da relação entre a escritora e seu primeiro marido, Aldo Veiga, militante do partido comunista com quem teve um filho, Luiz Carlos.

Dessa relação, causadora de grande sofrimento, Zélia Gattai pouco fala em suas obras. Ao omiti-lo de seus leitores, parece tentar manter guardada nos abismos de sua memória uma ferida que ainda lateja e dói, conforme percebemos nessa passagem: “[...] prefiro não falar, não sinto prazer nisso. Trata-se apenas de uma página virada de minha vida. Desse casamento restou-me Luiz Carlos [...]” (GATTAI, 2000[2000], p. 171). Desse casamento, Zélia não fala. Dele prefere esquecer.

Segundo Jerusa Pires Ferreira, rememorar constrói-se no “balanço inseparável do lembrar e do esquecer” (2004, p. 18). Para desenvolver este raciocínio, nos apresenta três tipos de esquecimento: o primeiro é o esquecimento

enquanto incapacidade absoluta de lembrar; o segundo, o esquecimento seletivo, deixa entrever a expulsão de elementos e fatos que se querem esquecer; o terceiro, que é o esquecimento como álibi.

Na escrita de Gattai o esquecimento seletivo é utilizado como uma força de resistir ou ainda, de resguardar-se. Quando opta por não falar, não lembrar algo que não merece ressurgir em suas escritas, Zélia Gattai cria resistência e (re)inventa a si mesma, a seu passado e tudo que merece ser revivido.

É neste sentido que seleciona o que quer lembrar e o que quer esquecer. A autora prefere o melhor resgate que a memória lhe permite realizar: o relembrar de sua família, do cotidiano, das aventuras e travessuras.

Íamos ao circo apenas uma vez cada temporada mas isso era secundário: durante o tempo em que o pavilhão permanecesse ali, o bairro se transformava, criava vida nova, anunciando os programas do espetáculo.

Lá vinham com a banda de música alegre e contagiante, abrindo alas em festival de cores: o palhaço sobre um jumento todo enfeitado, sentado às avessas, de frente para o rabo, os pés quase tocando o chão; elefantes que levavam, em seus dorsos cobertos de tapetes bordados, gentis trapezistas a distribuir beijinhos nas pontas dos dedos finos [...] (GATTAI, 2009[1979], p. 46).

As obras memorialísticas escritas por Gattai nos fazem empreender um agradável passeio pela história do século XX. Partindo da formação da metrópole paulista até a visualização de uma Europa destruída pela II Guerra Mundial, Zélia apresenta-nos as suas inúmeras histórias:

Encontrávamo-nos em Lídice, aldeia arrasada pelos nazistas, exatamente devido à morte de Heydrich.

A destruição de Lídice, em junho de 1942, revoltara o mundo inteiro pela monstruosidade incomensurável cometida pelos nazistas. [...]

Agora ali estávamos e me dava conta de que ouvir falar de uma tragédia ou apenas ler sobre ela era muito diferente de vê-la de perto, *in locu*.

[...]

Esse seria meu primeiro choque, diante dos fatos que começavam a dar-me a dimensão precisa da bestialidade nazista e do horror da guerra (GATTAI, 1984[1984], p. 66-67).

Como se sabe, o ser escritora surge tardiamente na vida de Zélia Gattai, pois passa a escrever já com sessenta e três anos de idade. Tal inserção no mundo das letras nasce para ela como uma aventura, como um desafio feito por seus filhos e incentivado por Jorge Amado.

Eu jamais havia escrito coisa alguma, jamais pensara escrever um dia e, no entanto, foi na casa da Pedra do Sal que escrevi o meu primeiro livro: *Anarquistas, graças a Deus*.

Sempre gostei de contar histórias, meus ouvintes eram as crianças da casa e da vizinhança. Desde muito pequenos, João e Paloma viviam atrás de mim: *Conta, conta, conta...* e eu contava coisas vividas na minha infância, infância de uma criança viva, olho crítico sempre atento a tudo, menina que nada perdia, nem esquecia (GATTAI, 1999, p. 184 – grifos do original).

Assim, notamos que a escrita memorialística de Zélia Gattai pode se configurar como uma lembrança de velho, pois carrega marcas específicas do lembrar nesta fase da vida. Muito do que a autora esforça-se por trazer de volta já não mais existe. Muitas das pessoas revividas, como seus pais, tios e vários amigos não estavam presentes no momento da escritura de seus textos.

A alegria, que é marca registrada das obras de Gattai, acaba sendo tocada mesmo que levemente, por um sentimento de nostalgia dolorosa. Sua escrita memorialística é uma forma de não deixa-los morrer:

Resgato aqui, ao escrever estas páginas, todo um século de gente e de acontecimentos. Resgato e trago à vida, não apenas minha família mas também amigos, acontecimentos importantes, fatos e detalhes por vezes corriqueiros, insignificantes (2000[2000], p. 172).

Ao escrever sobre os que partiram, a autora resiste bravamente em aceitar a finitude da vida. A vida escrita não acaba, perpetua-se a cada leitura e a cada

leitor. E assim, nas páginas das obras de Gattai, há ativação da potência vital dos que se fazem lembrados:

Sem ter uma única anotação, apenas a memória trabalhando, voltei ao passado, voltei a ser criança [...], descobri minha mãe. Dona Angelina era uma pessoa formidável e eu não lhe dera o devido valor [...]. Nas minhas lembranças cheguei mesmo a sentir o perfume do talco de heliotrópico que mamãe usava na gente (GATTAI, 1999 [1999], p. 186).

Ao usar a lembrança como uma potência revitalizadora do lembrado e do corpo que lembra, Zélia Gattai ativa a potência contida nas escritas de si. As escritas de si, ou escritas do eu, compreendidas como as escritas onde o sujeito versa sobre si mesmo, estão presentes na história desde a antiguidade, como relata Foucault (2009).

Para ele, a escrita de si é um meio de o sujeito estabelecer o controle e a construção de uma identidade que será exposta ao público. Por isso, podemos afirmar que o sujeito se constrói à medida que (se) escreve. Ou ainda, há a possibilidade de transgredir a vontade de controle próprio e ver nesse processo, a opção de inventar-se ou ainda de mentir-se à medida que o sujeito se escreve, como ocorre nas escritas denominadas de autoficção.

As escritas de si são para a mulher como um lugar de (re)invenção e potencialização de suas subjetividades. Diante de um contexto social opressor podem ser ainda, uma forma de construir para si sua existência pública, como acentua Margareth Rago (2013), extrapolando com isso, as paredes que lhes são destinadas como limite de mínima atuação, o lar. As escritas de autoria feminina fogem das gavetas (SANTOS, 2016).

Dentro do espaço autobiográfico (ARFUCH, 2010), terreno por onde transitam as escritas de si, a memorialística configura-se como uma oportunidade do reviver, não como resgate reconstrutor do passado, mas como reinvenção. Todavia, esse reviver não é somente da individualidade, mas também de uma coletividade com quem se partilhou experiências de vida.

Em Zélia Gattai essa observação é facilmente notada porque todo o conjunto de sua obra traz um passado vivido em coletividade. Ao longo de suas

narrativas a autora por diversas vezes, deixa de ser o foco principal e cede lugar a seus familiares, a amigos e por inúmeras vezes, a Jorge Amado.

Tal particularidade do texto memorialístico remonta ao uso da memória feito pelo indivíduo e perpassa por sua relação com a comunidade da qual faz parte. Isso porque nunca se vive só, e, portanto, as lembranças se constroem nos vínculos que o sujeito estabelece com aqueles com quem convive ou conviveu (HALBWACHS, 1990), fazendo-se por isso, coletivas.

Velho lutador, Ristori não cansava nunca. Quantas vezes o ouvimos contar suas histórias? Podia repeti-la mil vezes, gostávamos sempre de escutá-las: tinha auditório permanente e atento lá em casa. Mas ele não se restringia às histórias de seu passado, falava também de outros revolucionários italianos: Cipolla, líder anarquista, assassinado pela polícia; Sacco e Vanzetti, os dois inocentes condenados à morte [...]. Contava-nos também de Miguel Costa, Luiz Carlos Prestes e Siqueira Campos, que à frente da Coluna Prestes cortavam o Brasil de ponta a ponta, desafiando autoridades constituídas que não conseguiam detê-los em sua marcha (GATTAI, 2009[1979], p. 241-242).

Mesmo quando é obrigada a exilar-se na Europa com Jorge Amado, o sentimento de solidão era constantemente quebrado pelo calor da convivência com inúmeros amigos. Talvez por essa vivência em grupo ter sido algo tão forte na vida da autora, as perdas geradas pelas mortes de pessoas próximas se façam ainda mais dolorosas. Conforme aqui demonstrado, a autora usa a memória para resistir ao tempo que passa e leva aqueles que se fazem queridos.

Na construção das suas memórias de velho, Zélia Gattai se permite abrir espaço para a fantasia, para a liberdade de fantasiar-se e (re)escrever-se como que a uma personagem: ora menina, ora mulher, ora militante, ora dona de casa, ora mãe... Por isso a afirmação de que Zélia Gattai se (re)inventa através de sua escrita, surgindo nas páginas de seus livros como uma personagem encantadora e cativante.

Escrever é para ela um desafio. Todavia, o narrar é algo que sempre esteve presente em seu cotidiano, seja praticado por si seja ouvindo as narrativas

de outros. Assim, a escrita de memórias se torna plural e permite o ecoar não apenas da voz de sua autora, mas das vozes de inúmeros outros sujeitos que foram rememorados e que no ato de rememorar passam a se constituir como personagens.

Entre as memórias e muitas histórias que descobri ao encantar-me com as escritas de Zélia Gattai, neste ano que se comemora seu centenário, concluo a pesquisa a ela dedicada. As obras de Zélia Gattai usadas como objeto de estudo mostraram tantas possibilidades de enfoque que não foi possível, nem tentado, se esgotar nessa pesquisa.

Talvez, ainda haja a necessidade de explorar a ficcionalização ou quem sabe, desenvolver um estudo a partir da noção de memória de velho trazida por Ecléa Bosi (2012). Tais abordagens dariam outras pesquisas, novos caminhos a serem construídos porque ainda há encantamento na leitura de suas obras. Ainda há vontade de ativar as escritas de si, os empoderamentos e testemunhos da resistência e insistência de uma mulher que se fez senhora e dona de si. Ainda há teorias e ainda se vê poesia.

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?**. 7. ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

GATTAI, Zélia. **Anarquistas, graças a Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTAI, Zélia. **Um chapéu para a viagem**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

GATTAI, Zélia. **Jardim de Inverno**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GATTAI, Zélia. **Senhora dona do baile**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

GATTAI, Zélia. **Reportagem Incompleta**. Salvador: Corrupio, 1986.

GATTAI, Zélia. **A casa do Rio Vermelho**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GATTAI, ZÉLIA. **Cittá di Roma**. São Paulo: Record, 2000.

GATTAI, ZÉLIA. **Discurso de posse**. Rio de Janeiro: ABL, 21 de maio de 2002. Discurso proferido na solenidade de posse no Quadro de Membros Efetivos da Academia Brasileira de Letras.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis/RJ: 1996.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTOS, Arlinda Santana. **Memórias e outras histórias: a escrita memorialística em Zélia Gattai**. 2016. 115f. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) - Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas/Ba, 2016.

## MULHERES EM FOCO: AS TRÊS MARIAS E AS MENINAS

*Claudia Souza Santos Santana*<sup>1</sup>

*Patrícia Costa de Santana*<sup>2</sup>

No presente estudo analisamos algumas passagens similares e díspares entre as personagens Maria Augusta (Guta), Maria José e Maria da Glória do romance *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, com Lorena Vaz Leme, Lia de Mello Schultz e Ana Clara Conceição, do romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, enfatizando algumas recordações da memória e como estas mulheres interagiram nas narrativas.

Em muitas produções literárias de autores consagrados, a mulher é vista de forma estereotipada, de acordo com moldes conservadores e com remanescentes patriarcais. Sendo assim, nasceu a necessidade de escrever sobre duas escritoras que utilizaram em seus textos a criticidade com olhares perspicazes.

Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles compõem um período da literatura brasileira marcado por intenso debate acerca do papel da mulher no contexto literário. Elas, além de outras mulheres que se dedicaram às letras, foram decisivas para a quebra de modelos criados por uma sociedade conservadora, demonstrando, através de suas narrativas, que a mulher pode participar diretamente do corpo social onde estão inseridas.

Em *As três Marias*, podemos conhecer três meninas, que desde crianças se-laram uma grande amizade: Maria Augusta (Guta), Maria José e Maria da Glória. Passaram sua infância num internato e quando saíram dele cada uma

---

1 Professora do Colégio Estadual Luciano Passos – Cruz das Almas, pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Grupo de Pesquisa Imagens urbanas na literatura brasileira. [csssantana@hotmail.com](mailto:csssantana@hotmail.com)

2 Professora e Coordenadora do Curso Técnico em Informática do Centro Territorial de Educação Profissional Recôncavo II Alberto Tôrres – Cruz das Almas, pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Mestre do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Grupo de Pesquisa Imagens urbanas na literatura brasileira. [patty.santana78@hotmail.com](mailto:patty.santana78@hotmail.com)

seguiu o seu próprio destino. Coube para Guta o retorno para casa do pai e da madrasta, mas insatisfeita com as obrigações impostas em relação aos afazeres domésticos, passou num concurso público, foi para Fortaleza ser datilógrafa e morou sozinha numa pensão. Assim como em outras de suas obras, Rachel de Queiroz trouxe uma personagem que não se viu enveredada pelos cuidados do lar, seguindo os padrões da sociedade para uma mulher, ser dona de casa, cheia de filhos e cuidando de um marido. Guta tinha criado em sua mente, quando morou no orfanato, o seu mundo de forma ingênua e romântica, vendo-se diante da realidade “nua e crua” da cidade, que para ela continuou sendo monótona e rotineira. Encontrou-se com Maria José e resolveu morar com a amiga. No decorrer da narrativa, sentiu-se atraída por um homem casado, mas não quis para si uma vida de amante. Então, lançou-se para o Rio de Janeiro após o suicídio do amigo Aluísio, depois de ler uma carta dele confessando que tinha se matado por conta dela. Lá se apaixonou por Isaac e entregou-se ao amor de um moço estrangeiro, que estava no Brasil há um ano. Ao voltar para Fortaleza descobriu que estava grávida, mas perdeu o filho em um dos brinquedos de um parque de diversões. Acabou retornando para o sertão e, sozinha, permaneceu no seu mundo. A Maria da Glória coube um final feliz, casada, amada e mãe de um filho, realizando o que sempre desejou desde o tempo vivido no orfanato e a Maria José correu refugiar-se à vida religiosa.

A primeira parte do romance concentrou-se no internato, em Fortaleza, e foi lá que Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José tornaram-se amigas inseparáveis. O Colégio interno apresentado pela protagonista e também narradora, Maria Augusta, mas apelidada como Guta, emitiu, principalmente em sua chegada, uma sensação de pavor, desespero, tristeza. Sua primeira noite naquele lugar foi angustiante ao ponto de relatar: “chorei até esgotar todos os soluços, todas as lágrimas, chorei até dormir, exausta, desarvorada, rolando a cabeça dolorida, sem repouso, no travesseiro quente e duro” (QUEIROZ, 1989, p. 07). Guta o via como um inimigo, totalmente diferente da casa do seu pai e das lembranças do seu lar quando sua mãe estava viva. Além disso, demonstrou claramente a divisão das classes sociais: tinham-se de um lado as meninas provenientes de famílias abastadas, de outro as pobres e no centro as freiras, aquelas que detinham do poder de exercer as regras repressoras. Nas entrelinhas da narrativa, percebemos a força dos costumes patriarcais, já que as meninas eram colocadas em internatos para receberem

educação escolar e religiosa, como também, se tornarem moças prendadas e dotadas de atributos para o exercício doméstico.

No romance *As meninas*, temos a história de três universitárias de condição social e origens diferentes, Lorena, oriunda de família rica, considerada como burguesa e alienada, viveu fora da realidade na expectativa de um telefonema de M. N., como ela se referia ao Dr. Marcos Nemesius suposto namorado; Ana Clara, de origem humilde, pai desconhecido e mãe prostituta, utilizou-se da beleza para se destacar e sonhou com uma vida de ostentação, porém escolheu o caminho das drogas que lhe matara por overdose; Lia, representou a militante política, lutou arduamente contra a ditadura militar, não vivendo de utopias. No pensionato de freiras Nossa Senhora de Fátima, em São Paulo, que os laços dessa amizade se estreitam, mais precisamente no “quarto-concha”, como era chamado o quarto de Lorena. Apesar das divergências de atitudes, hábitos, sonhos e desejos, elas conviveram em um mesmo ambiente, conhecendo umas às outras, assim como conhecendo-as a si mesmas.

Notamos a primeira analogia na tríade feminina de Queiroz e Telles, três personagens que moraram num pensionato, com características distintas e que se uniram pelo elo da amizade. Tanto em *As três Marias* quanto em *As meninas*, a ligação entre elas por meio das suas trajetórias de vida, seus dramas, anseios as tornaram em uma, como bem explanou a escritora Elódia Xavier, no texto *A tríade feminina* (2013) a respeito da simbologia do número três baseada no Dicionário de Símbolos (2000), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no qual foi mencionado: “O três é um número fundamental universalmente” e que “tudo provém, necessariamente de três, que não passa de um” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 899, 901).

Em relação ao narrador, ficou evidente em *As três Marias*, apenas a voz de Guta, ela conduziu toda a narrativa. Já em *As meninas*, as três protagonistas utilizaram-se da primeira pessoa para falarem de si e das outras, na maior parte do tempo, porém existia um narrador que tudo sabia sobre elas, por isso o foco narrativo na obra de Telles foi o narrador onisciente.

Percebemos, ainda, a presença de símbolos nas narrativas. No romance *As três Marias*, notamos que o título da obra sinalizou uma relação com as

estrelas do céu e quando conhecemos os nomes das protagonistas, juntamente com o fato de terem vivido num pensionato de freiras, reportamos ao contexto religioso. Há diversos significados para o nome Maria, podendo ser “senhora soberana”, “a virtude”, “a pureza”, “a forte”, “a que se eleva”, “a estrela do mar”, “oceano azedo”, “ácido”. Diante de tantos significados, constatamos que muitos interagem com a trajetória de vida das Marias de Rachel de Queiroz: Maria da Glória, casada e feliz; Maria José, presa aos rituais religiosos e Maria Augusta, tornou-se amarga, triste, desiludida e sozinha no final da narrativa. Ainda temos a comparação com as estrelas Três-Marias. No início do romance, Guta indicou a quem pertencia cada uma delas:

Glória era a primeira, rutilante e próxima. Maria José escolheu a da outra ponta, pequenina e tremente. E a mim coube a do meio, a melhor delas, talvez; uma estrela serena de luz azulada, que seria decerto algum tranquilo sol aquecendo mundos distantes, mundos felizes, que eu só imaginava noturnos e lunares (QUEIROZ, 1989, p. 17).

Guta idealizava um final feliz para a sua vida na pré-adolescência, mas diante de tudo o que viveu na juventude, retomou às estrelas no final da narrativa no intuito de dizer no que elas se tornaram e do seu futuro incerto:

Olho as Três-Marias, juntas, brilhando. Glória reluz, impassível, num raio seguro e azul. Maria José, pequenina, fulge, tremendo, modesta e inquieta, como sempre. E eu, aí de mim, brilho também, hei de brilhar ainda por muito tempo – e parece que a minha luz tem um fulgor molhado e ardente de olhos chorando. E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague (QUEIROZ, 1989, p. 111).

No romance *As meninas* - a ampulheta serviu de símbolo, representando o tempo, esse posicionamento entre o passado e o futuro, dentro de um presente incerto. O Dicionário de Símbolos apresentou este verbete esclarecendo: “A ampulheta simboliza a *queda eterna do tempo* (Lamartine); seu escoamento inexorável que se conclui, no ciclo humano, pela morte. Mas significa também uma possibilidade de inversão do tempo, uma volta às origens” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 48).

Podemos mencionar a memória como outro aspecto análogo entre as duas obras, pois as narrativas expuseram o passado das meninas, revelando ao leitor seus traumas e conflitos interiores. A presença da memória em alguns trechos tornou-se um traço tão importante que nos remeteu às considerações de Lucena (2013), quando disse que: “memória é recurso que *movimenta*, açoda, culpa e provoca angústias, atuando como antagonista em diversas tramas [...]” (LUCENA, 2013, p. 50).

As meninas da obra de Rachel de Queiroz encontravam-se enclausuradas e esta situação provocara duas atitudes: por se sentirem presas usavam da memória para terem seus lares mais próximos delas, chegando a ser ambientes considerados como o melhor que já tiveram, algo idealizado e, também, por meio da imaginação, desejavam uma vida utópica fora do pensionato. O mínimo de contato sequer com o externo causavam-lhe comoção e tal sentimento ficou perceptível quando Guta se deparou com uma espécie de seteira tampada por uma Nossa Senhora, mas que permitia um pequeno espaço para visualizar a rua. A narradora declarou:

A cidade, assim de repente, vista de uma vez e surpreendida de brusco, deu-me um choque no coração, comoveu-me tanto que as mãos me começaram a tremer e meus olhos se encheram de água. Estava ali o mundo, o povo, a vida de fora, tudo o que era interdito à minha vida reclusa. Sentia medo e alegria, juntos numa emoção violenta, como que rouba e se apossa de qualquer coisa sonhada e proibida. [...] e eu descí a escadinha com as pernas trêmulas, embriagada da cidade, feliz do cativo enganado um instante com o choque e o rumor do mundo vivo, do mundo de fora, me ressoando no coração (QUEIROZ, 1989, p. 22).

Como o estar presas, causavam-lhes desespero, muitas delas eram enveredadas pelo patriarcalismo, já impregnado na sociedade, e viam como refúgio o casamento. Maria Augusta mencionou: “Sonhávamos casamentos impossíveis, como nos livros” (QUEIROZ, 1989, p. 38). E quando estes aconteciam, muitas delas mudavam apenas de confinamento, pois continuavam presas aos seus maridos e aos padrões da época.

Referindo-se ao tempo Moisés (2006) classificou-o em três vertentes: o histórico, o psicológico e o metafísico ou mítico. O histórico seria representado

pelo relógio, para ele: “Todos vivem segundo um sistema horário marcado pelo relógio, numa rigidez que não deixa de ter reflexos e consequências profundas na vida individual, pelos choques entre a coletividade e o ‘eu profundo’ de cada um” (MOISÉS, 2006, p.182). O psicológico, o nosso foco de estudo: “Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas vivências [...]” (p.183) e o metafísico ou mítico, classificado como:

o tempo do ser. Acima ou fora do tempo histórico ou do tempo psicológico, embora possa neles inserir-se ou por meio deles revelar-se, é o tempo ontológico por excelência, anterior à História e à Consciência, identificado com o Cosmos ou a Natureza (MOISÉS, 2006, p. 185).

Diante disso, o tempo no romance foi expresso por uma sequência cronológica de alguns anos em *As três Marias* e poucos dias em *As meninas*, neste, marcado de imprecisões. Entretanto, o tempo psicológico predominou nas duas obras, sendo que na narrativa de Queiroz, os fatos foram relatados após o seu acontecimento e de forma linear, pois Guta conta-os a partir da pré-adolescência até a juventude, fazendo alguns retrospectos da infância, dando ao enredo do romance uma nuance memorialística, uma espécie de diário pessoal: “Minha gente morava no sertão, no Cariri. Por causa disso eu só passava em casa as férias grandes; o resto do ano tirava-o todo no Colégio: Semana Santa, São João, tudo” (QUEIROZ, 1989, p. 18).

Em *As meninas*, as ações advieram através dos entrelaces da memória, da evocação do passado, da mistura com algumas ações no presente, portanto, esse tempo no romance foi marcado por oscilações entre passado e presente. Esse tempo psicológico e o flashback fundiram-se ao fluxo de consciência de Lorena e Ana Clara experimentando as recordações da memória, contaram a própria história através desse fluxo, misturando suas falas, ações, lembranças e críticas recíprocas. Notamos a quebra de linearidade na narrativa, a interrupção dos flashbacks que se misturaram com o presente:

– Jimi, Jimi, onde você está? – perguntou ela examinando a pilha dos discos na prateleira da estante. Vestia um leve pijama branco com florinhas amarelas e tinha no pescoço uma corrente com um cora-

çãozinho de ouro. Segurou o disco nas pontas dos dedos. – E você Rômulo? Onde agora?

Apertou os olhos úmidos e colocou o disco no prato. Mansamente levantou a agulha e a conduziu como o bico de um pássaro cego até a vasilha d'água. Deixou-a tombar. (TELLES, 1985, p. 10)

Rômulo faleceu ainda criança numa brincadeira com o irmão Remo, ambos eram irmãos de Lorena, esse acidente foi presenciado por ela, por isso esse trauma sempre a perseguiu. Já as evocações de Ana Clara pareciam alucinações, memórias perturbadoras que se misturaram a cheiros, gestos e atitudes nunca superadas pela protagonista:

Outro que devia usar essas pastilhinhas era o Doutor Algodãozinho que cheirava a cerveja choca. Até hoje não posso nem ver cerveja porque ele me atendia depois do jantar, hora dos clientes mais miseráveis e no jantar naturalmente emborcava sua meia garrafinha. Filho-da-puta.

– Queria botar a broca no dente dele zzzzzz e varar o dente assim bem no fundo zzzzzzzzzzzz e varar a carne e varar o osso zzzzzzzzzzzz.

– Me abraça, Coelha, estou com frio, me abraça depressa que de repente ficou o Pólo Norte com urso e tudo, não quero o abraço dele, quero o seu! Coelha, que gostoso ficar assim com você bem queridinha, tenho vontade de chorar de tão bom. Ouça essa música, ouça. Então ele disse que precisava arrancar os quatro dentinhos da frente porque estavam perdidos que é que adiantava ficar com aqueles dentinhos perdidos? (TELLES, 1985, p. 33).

Neste trecho notamos a fragmentação do diálogo entre Ana Clara e seu namorado Max, as recordações de sua infância que sufocavam sua mente. Segundo ela, queria ter uma abóbora no lugar da cabeça para ter folga dessas lembranças. O Doutor Algodãozinho supracitado, abusava sexualmente tanto de Ana Clara quando criança, quanto de sua mãe e o tratamento dentário se estendeu por longos anos:

O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. Somados pomba. Aprendi milhões

com esses cheiros mais a raiva tanta raiva tudo era difícil só ela fácil. Cabecinha de enfeite. Comigo vai ser diferente. Di-ferente repetia com os ratos que roque-roque roíam meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebentava o botão da minha blusa. Onde será que foi parar meu botão eu disse e de repente ficou tão importante aquele botão que saltou quando a mão procurava mais embaixo por que os seios não interessavam mais. Por que os seios já não interessavam mais por quê? (TELLES, 1985, p. 34).

A representação da memória de Lia se referiu a sua origem, lembranças dos pais que deixara na Bahia. Outro sentimento que lhe aflorou em toda narrativa era o fim da ditadura militar, o seu amor à Pátria, almejando por um futuro promissor.

A Pátria prende o homem com um vínculo sagrado. É preciso amá-la como se ama a religião, obedecer-lhe como se obedece a Deus. É preciso dar-mo-nos inteiramente a ela, tudo lhe entregar, votar-lhe tudo. É preciso amá-la gloriosa ou obscura, próspera ou desgraçada. (TELLES, 2009, p. 61)

Destacamos duas instâncias relacionadas à memória, local humano e local social. Nas obras em análise, notamos fortemente explorado o local humano da lembrança no cérebro, essas lembranças foram descritas por Telles de forma minuciosa a fim de passar para o leitor todas as riquezas de detalhes para resguardá-las e vivê-las junto às protagonistas. Em *As três Marias*, Guta descreveu detalhadamente a vontade que teve de se matar, que iniciou aos quatorze anos de idade, perdurando na fase adulta:

No entanto, a secreta aspiração ficava, ficou sempre. Ainda hoje a sinto – hoje é que sinto de verdade. Noites sem sono, noites compridas, intermináveis; olhos secos, o corpo rolando na cama, sem achar macio onde se acomode, as mãos cavando buracos fofos no travesseiro, cansaço, um tal cansaço! Preguiça do dia que vai amanhecer, das coisas eternas, imutáveis, que se irão repetir implacavelmente. E sonhar, sonhar com uma felicidade impossível, numa morte doce e rápida, sem dores e sem miséria, uma morte feliz e sorradeira como um sono, justamente como esse sono que está faltando (QUEIROZ, 1989, p. 39).

Bosi (1987) nos apresentou uma relação entre passado, presente e lembranças:

O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. [...] Do outro lado, ocorrem lembranças independentes de qualquer hábito: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado. A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança (BOSI, 1987, p.12).

Ainda mencionando sobre a obra de Telles, para Ana Clara, a lembrança dos abusos sexuais do seu dentista, a falta do pai e do peso de “carregar” seu nome apenas com o registro da mãe, da vida pobre que teve na infância, o maior dos sofrimentos foi o comportamento da sua mãe, sempre ausente em sua vida, se relacionando com vários homens, sem ter tempo para ela.

Então à meia-noite a princesa virava abóbora. Quem me contou isso? Você não mãe que você não contava história contava dinheiro. A carinha tão sem dinheiro contando o dinheiro que nunca dava pra nada. “Não dá” – ela dizia. Nunca dava porque era uma tonta que não cobrava de ninguém. Não dá não dá ela repetia mostrando o dinheirinho que não dava embolado na mão. Mas dar mesmo até que ela deu bastante. Uma corja de piolhentos pedindo e ela dando. O mais importante foi o Doutor Algodãozinho.

– Max, você está aí? Sabe como se chamava meu dentista? Doutor Algodãozinho. (TELLES, 1985, p.30)

Concluimos que as narrativas *As três Marias* e *As meninas* foram constituídas de memórias e possuíram aspectos análogos e dicotômicos, trazendo perfis femininos com histórias de vida diferenciadas e com algumas delas se despreendendo dos padrões da sociedade da época em que foram escritas e derrubando os muros que as aprisionavam desde a infância.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LUCENA, Suênio Campos de (org.). **Lygia Fagundes Telles: entre ritos e memórias**. Aracaju: Editora Criação, 2013.

MOISÉS, Massaud. O romance. In: **A criação literária: Prosa I**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias, Dôra, Doralina: romances**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. 16. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. A tríade feminina. **Interdisciplinar**. Itabaiana, v.18, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/viewFile/1375/1201>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

## NARRATIVAS INDÍGENAS: UMA LITERATURA DO RECONHECIMENTO

Thaiane Pinheiro Costa<sup>1</sup>

Escrever para re-existir, essa tem sido uma das ferramentas utilizadas pelos povos indígenas nas últimas décadas no Brasil, pois nas práxis da sua escrivência<sup>2</sup> e do seu ethos impresso no papel, subvertem a ordem dominante, atualizam-se e interpelam a história, perlaborando<sup>3</sup> os lugares de sobrevivência das suas memórias ancestrais. Dessa maneira, a escrita das narrativas indígenas, para muito antes dos marcos legais e do formato livro, existe na maneira como esses grupos alimentam e constroem a sua cosmovisão. Antes do papel e da palavra alfabética, ela coexistia em seus modos de estar e ver o mundo. “A letra morta da palavra escrita” tem assegurado “a palavra viva” das comunidades indígenas (ALMEIDA, 1999, p. 44).

Nesse sentido, acredito haver um divisor, muito bem marcado, no que concerne à luta pelos direitos das populações indígenas brasileira, o qual pode ser traduzido como o antes e depois da Constituição Federal de 1988, a qual contempla em vários aspectos uma série de direitos reivindicados pelos movimentos indígenas distribuídos em todo país. Discorre disso que, após o marco constitucional, os coletivos indígenas passaram a ter afoançado o direito à sua diversidade cultural, e, a partir daí, o cenário começa a transformar-se. Almeida (1999) salienta que “os índios tornaram-se sujeitos, graças sobretudo a reintrodução da escola nas suas vidas, agora num contexto democrático” (ALMEIDA, 1999, p. 18). No Nordeste, especialmente, esses povos têm se colocado como protagonistas e iniciaram a autoria oficial da sua própria história, assumindo os espaços, tantas vezes reivindicado, garantido, nas últimas décadas, por meio de leis.

---

1 Mestranda em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia - UFBA - E-mail: thaianepinheiro@hotmail.com.

2 Termo utilizado por Conceição Evaristo no título de um texto “apresentado na mesa de escritoras convidadas do Seminário Nacional X Mulher e Literatura - I Seminário Internacional Mulher e Literatura/ UFPB – 2003”.

3 Perlaborar: Termo utilizado por Freud em seu texto “Recordar, Repetir e Elaborar” (Freud, 1914).

Nessa perspectiva, na Bahia, a maioria das 24 etnias registradas possui narrativas as quais buscam refazer o caminho de volta,<sup>4</sup> caminho este que, no presente, tem sido fundamental para garantir o surgimento das histórias desoficializadas, como também tem sido basilar na busca pela garantia de direitos e na luta pelo reconhecimento simbólico e material dessas comunidades. Sendo assim, parte significativa dessas narrativas estão presentes nos livros produzidos pelos povos Kaimbé, Kantaruré, Kiriri, Pankararé, Pataxó, Pataxó Hã Hã Hãe, Tupinambá, Tumbalalá, Tuxá e Xucuru-Kiriri, localizados geopoliticamente nas regiões sul, extremo sul e norte da Bahia.

Isso posto, as narrativas literárias, as quais analiso em minha pesquisa, estão assentadas em livros lidos como didáticos, financiados pelo Estado em diversos editais de produção de material diferenciado para as Escolas Indígenas, como também são produzidos nos vários cursos de formação de professores indígenas, e são para o povo Kiriri, Pataxó e Tupinambá um dos lugares de atualização dos saberes ancestrais, os quais compõem o conhecimento deles sobre si e acerca dos seus respectivos grupos.

As textualidades analisadas são compostas por narrativas verbais e não verbais escritas pelo coletivo, composto pelos professores, estudantes e membros das comunidades, e estão assentadas nos livros: “Nosso Povo, Leituras Kiriri: Educação Diferenciada na visão do Povo Kiriri”, “Leituras Pataxó: raízes e vivências do povo Pataxó nas escolas”, “Pataxó: Uma História de Resistência” e “Memória viva dos Tupinambá de Olivença”. Uma vez que, mesmo sendo produzidos em pequena escala, esses materiais possuem grande circulação e uso dentro das escolas em aldeias baianas, em outros estados do nordeste e até em outras regiões do território nacional; além disso, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE - de 2010, essas etnias pesquisadas estão entre as cinco mais numerosas do estado da Bahia (BRASIL, 2010, np). Nesse sentido, Souza (2001) acrescenta:

Esses livros são escritos coletivamente em cursos de formação de professores indígenas que têm como objetivo não apenas formar professores, mas também elaborar metodologias, programas e materiais de ensino próprios

---

4 Verso do poema, a seguir, da escritora indígena Graça Graúna, publicado no ano de 2008: “Ao escrever dou conta da minha ancestralidade. do meu caminho de volta; do meu lugar no mundo”.

e diferenciados. Com isso, as comunidades indígenas no Brasil tentam se apropriar de suas vozes narradoras, escrevendo no papel e em língua portuguesa e assim deixando de ser transcritas, reescritas ou narradas por outros. (SOUZA, 2001, np)

A partir dessa autonomia, propiciada pela apropriação das vozes indígenas narradoras, mencionada por Souza, os professores e intelectuais indígenas, em diálogo com os seus estudantes e as comunidades, podem ser lidos como aqueles que traduzem para as letras os saberes e o sagrado, os quais constituem a memória de cada coletivo; a memória, nesse sentido, “é coletiva e operatória, isto é política” (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 203).

As produções dos textos tem em comum o fato de serem atravessadas por narrativas de autoria do coletivo, contadas pelos mais velhos, acessadas pela memória que o grupo tem de si, traduzida pelos professores, reescrevem da oralidade e de uma série de modos de pensar e existir de cada etnia para a escrita, singularizada pelo nome de cada nação que se autoidentifica e busca, por meio do nome próprio e dos seus espaços de atuação marcar a sua diferença.

Costa (2014) salienta, que “essas produções contam a história de cada povo, embaralhando suas narrativas de fundação com breves informações sobre suas identidades étnicas” (COSTA, 2014, p 69). São textualidades carregadas de detalhes, que vão desde como funcionava as relações entre os seus antepassados à maneira como vivenciavam atividades como a pesca, caça, a produção de alimentos, os rituais, a convivência com a natureza, além de dados recortados dos relatos oficiais dos viajantes, os quais também contaram suas versões sobre esses povos.

O acesso e o registro das suas auto-histórias, através da escrita no papel, é uma conquista recente para as comunidades indígenas, já que a cultura oral sempre foi o “instrumento de transmissão” dos seus saberes, assim como é recente a retomada e busca pelos direitos que asseguram a sua sobrevivência enquanto povos tradicionais. A noção de “Retomada”, aqui empregada, considera, principalmente, a perspectiva dada pelas etnias

baianas, já que para esses povos, segundo Costa (2011), significaria o “nome de origem; é o retorno à metáfora”, e ainda acrescenta: “seja pela vontade da reconquista de suas terras, seja pela vontade de reconquista de suas línguas, e conseqüentemente, da sua história, em qualquer aldeia indígena na Bahia, ‘Retomada’ é o princípio da posse. E a posse só existe se há escritura”. (COSTA, 2011, p.01)

Sendo assim, apropriar-se do texto escrito “é também uma maneira contemporânea de a cultura ancestral se mostrar viva e fundamental para os dias atuais” (MUNDURUKU, 2011, np). O registro das narrativas no suporte livro é uma maneira de interromper o esquecimento, já que os mais velhos são as fontes vivas das memórias que alimentam o conhecimento que possuem de suas tradições e permanecem por séculos via transmissão oral.

A língua, os rituais, os mitos, os territórios e as histórias de fundação de cada grupo étnico têm no processo de rememorar e na tradução de cada coletivo a sua fundamentação; os grupos retomam um “presente-anterior” reinscrito no “presente-atual” (Da Matta, 1987, apud: SOUZA, 2003, np), por meio da memória dos mais velhos viva e imbricada em suas tradições e, agora, grafada através das palavras impressas. Memória é pensada aqui na perspectiva de Nora (1993), como vida “sempre carregada por grupos vivos” e em “permanente evolução” (NORA, 1993, p. 09).

É importante ressaltar, que essas narrativas literárias tem tido o seu lugar de existência, nos últimos anos, perlaborado, já que sempre se constituiu na oralidade, nos rituais, artesanatos, nas pinturas corporais dos povos Kiriri, Pataxó e Tupinambá, assim como nos demais grupos e só, recentemente, estão sendo impressas nos livros. Além disso, a memória desempenha um papel consubstancial, pois ela tem funcionado como instrumento de atualização das comunidades tradicionais, como alicerce dessa autoria. Outrossim, a escrita como garantia de um lugar no mundo, remete a “grupos de tradição oral”, os quais se apropriam da palavra e “de outras práticas discursivas, no sentido de contraposição ao silenciamento historicamente determinado” (CÉSAR, 2011, p 89)., descentralizando, assim, a posição fixada de subalternidade autorizando-se enquanto produtores/sujeitos/autores de sua literatura.

Para Lynn Mario T. Menezes de Souza, em “Que história é essa? A escrita indígena no Brasil?”, a escrita sempre esteve presente em todas as culturas indígenas brasileiras e são perlaboradas através dos seus rituais, nas cerâmicas, pinturas corporais, nos grafismos das cestarias, em suas vestimentas e em tantos outros “materiais”, que tanto no passado quanto no presente servem como os “lugares” de registro de suas histórias e modos de existir. Sendo assim, a escrita não é algo recente para os povos indígenas, apenas o registro de suas literaturas e histórias em textos e por meio da palavra é que se faz contemporâneo e se pauta por uma necessidade de existir. (SOUZA, 2003, p.125).

Dessa forma, para os povos indígenas Kiriri, Pataxó e tupinambá, a memória tem se mostrado como o lugar da ecologia dos saberes, além disso, a produção de suas narrativas impressas nos livros tornou-se o lugar de encontro, renovação e registro da sua cultura, identidade e história (MUNDURUKU, 2011). Munduruku acrescenta:

A literatura passou a ser um ser instrumento de atualização da memória que sempre utilizou a oralidade como equipamento preferencial para a transmissão dos saberes tradicionais. Na compreensão que temos desenvolvido, este instrumento engloba, muito mais que o texto escrito abrangendo a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narrativas tradicionais. Cada uma dessas composições amarra o passado ao presente estabelecendo uma relação nova com o momento atual, uma relação necessária e urgente para que as culturas possam criar novas soluções para os problemas que pululam cotidianamente. (MUNDURUKU, 2014. p. 180)

Além desta perspectiva de retomada da sua história, da identidade-índio e atualização de si no presente, os livros de autoria dos Kiriri, Pataxó e Tupinambá, são compostos por textualidades, as quais atravessam o perímetro do “dentro-fora”, conceituado por Ludmer (2007), e também podem ser lidas como próprio paradoxo, pois nelas estão o canto, o texto, o ritual, as lendas, os desenhos, as formas geométricas; a realidade e a ficção tomam um caráter fronteiroço.

Quando iam fazer farinha, reuniam todos os parentes e amigos para a colheita e raspagem da mandioca, que depois era torrada. (TUPI-NAMBÁ. 2007, p.16)

Antigamente, os índios mais velhos escutavam um galo cantar lá no meio de uma gruta, onde não existia nada, só a serra. Eles diziam que era o galo-bicho. Por causa desse galo, se deu esse nome à comunidade, Cantagalo. (KIRIRI, 2007, p. 19)

A dança e o canto Pataxó buscam a harmonia do cantos dos pássaros, o barulho das águas, o movimento das nuvens, o silêncio das pedras, o ruído dos ventos, o calor do sol e pureza da lua...é assim que celebramos e revivemos com os nossos antepassados tudo aquilo que somos. (PATAXÓ, 2007, p. 45)

Os trechos destacados apresentam narrativas híbridas, as quais contam sobre a maneira como esses povos constroem a sua cosmovisão cultural, social e ritualísticas, alocando as lendas e os fatos reais como complementares, trabalham o paradoxal sem nenhuma imposição e dificuldade; nesse sentido o real e o fictício tomam uma só forma, narram as vivências dos antigos imprimindo também a si nestas páginas, reconta, revive, ressignifica, retoma e reconstrói a sua identidade para si, para o seu povo e para o outro-branco.

A escritura literária indígena difere dos os modelos já constituídos pelo campo da literatura, desde a sua autoria plural, o suporte em que ela está impressa, à forma como é escrita, a estética em que apresenta e seu o caráter fronteira entre o mimético e o real. Por consequência, as narrativas indígenas, as quais tem tradição oral em sua cerne, conforme Almeida (1999) “despolariza, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita”. (ALMEIDA, 1999, p. 19)

Outrossim, para ler a literatura indígena faz-se necessário se desprender da forma como costumamos conceber o objeto literário a partir da teoria literária ocidental. Há outro *modus operandi* não só na maneira como os indígenas se autoapresentam e constroem a sua auto-história, mas na maneira como compreendem o que é literatura, visto que o literário, a partir da minha leitura, já se faz presente para além dos textos, está em meio as vivências e impregnado nos modos de pensar e existir desses povos. Maria Inês de Almeida (1999), que faz a primeira análise ampla acerca das narrativas indígenas impressas no papel, acrescenta que:

Assim como nossa tradição literária europeia se baseia na textualidade (ou representação) – um livro nasce de outro livro e assim por diante – as várias literaturas indígenas se baseiam na territorialidade. [...] cada parte do mosaico que são os livros é um pedaço de terra concretamente desapropriado e reapropriado ao mesmo tempo. (ALMEIDA, 1999, p. 19)

A terra que é desapropriada e reapropriada no mosaico livresco e os saberes ancestrais indígenas estão imbricados na forma como produzem as suas narrativas literárias, propiciando, assim, reconstruir a noção de pertencimento e garantir a sobrevivência de cada coletivo indígena. É através do “regime de memória” que (OLIVEIRA, 2011, p. 12), em suas produções autorais, os povos Kiriri, Pataxó e Tupinambá renomeiam as coisas e fazem o exercício simbólico e físico de ocupação do solo (ALMEIDA, p. 18).

Almeida também acrescenta, que é possível pensar que “a folclorização da literatura indígena cumpre antes o papel de ocultá-la”, já que não seria caracterizada a partir do crivo literário e sim, como fazendo parte das suas manifestações culturais. Isto posto, a análise generalista enxergaria esse material literário como sendo apenas a compilação de suas lendas, canções e costumes sem valor estético ou passível de estudo a partir do campo mimético. Segundo a autora, a leitura dos mitos indígenas, por exemplo, “enquanto literatura, somente se torna fato com o gesto da escrita, efetuado pelos próprios índios”. (ALMEIDA, 1999, pp. 29-30)

Apesar disso, esta literatura, a qual tem como porta de entrada a escola indígena, vem sendo produzida de forma corrente, principalmente, pelas etnias nordestinas e pode ser lida também como a arte a não ser contemplada e, sim, usada. Uma literatura com utilidade, uma literatura intencionalmente produzida, uma literatura do reconhecimento, nessa lógica, podendo ser compreendida como um artigo literário pragmático, constituído “como prática social” (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 199).

Vale ressaltar, que a noção de “reconhecimento” adotada nesta pesquisa parte da perspectiva de Nancy Fraser, tendo em vista que, para ela, o reconhecimento de um grupo ou individual só é exequível quando as dimensões de redistribuição de bens e reconhecimento cultural são aprofundadas,

pois só assim é admissível falar em justiça. Dessa maneira, em minha análise, até aqui, é possível elucubrar que a construção das narrativas de autoria dos povos indígenas, são tecidas a partir da necessidade de reconhecimento dos seus modos de pensar e existir, sendo também escritas como um dos meios de reconquista dos seus territórios originários. Sendo assim, escrever uma literatura própria é para o indígena reconstituir-se como povo de cultura e valores próprios e assegurar a sobrevivência e subsistência de suas comunidades nas dimensões simbólica e material.

Finalmente, o empreendimento literário indígena tem se desdobrado em um empreendimento político, visto que a escritura das memórias desses povos é tomada como um exercício legitimado de retomada da sua cultura, língua e território; é um meio de restaurar e valorizar a sua história e “assegurar espaços econômicos e políticos de sobrevivência” (OLIVEIRA, p. 11, 2011), ou seja, é também um “processo de afirmação política e cultural dessa sociedade indígena”. (CÉSAR, 2011, p.96). Dessa maneira, a práxis literária indígena funcionaria como aporte de afirmação e continuidade do ser indígena em sua diversidade e diferença. A escrita, nesse sentido, assume para esses grupos o papel de uma ferramenta fundamental para a ressignificação do coletivo com os saberes que lhes são próprios e seus singulares modos de existência. Assim, deixa de ser agenciado e passa a ser agente na produção das narrativas de e sobre si, restaurando a memória ancestral e desenhando os seus respectivos lugares de diferença simbólica, política e social no presente.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

ALMEIDA, M. I; QUEIROZ, S. (org). **Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BRASIL. **Os indígenas no senso demográfico 2010**: primeiras considerações com base no quesito cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

CÉSAR, América Lúcia. **Lições de Abril: a construção de autoria entre os Pataxó de Coroa Vermelha**. Salvador: EDUFBA. 2011.

COSTA, Suzane Lima. **Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas**. Estudos Linguísticos. Salvador, n. 50, pp. 65-82, jul – dez. 2014.

\_\_\_ **Das escritões às escrituras indígenas: exercícios de inestética**. XII Congresso Internacional da ABRALIC - Centro, Centros – Ética, Estética - . Curitiba, np, Jul. 2011.

FRASER, Nancy. **Reconhecimento sem Ética?** Lua Nova, São Paulo, 70: 101-138, 2007.

GRAÚNA, Graça. **Café com Poesia II**. Disponível em: <[http://ggrauna.blogspot.com.br/2008\\_09\\_01\\_archive.html](http://ggrauna.blogspot.com.br/2008_09_01_archive.html)>. Acesso em: 20 de Julho 2015.

GRAUNA, Graça. **Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

KIRIRI, Professores Indígenas. **Nosso Povo: Leituras Kiriri**: Educação diferenciada na Visão do Povo Kiriri. Salvador, 2007.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-Autônomas**. Disponível em: [www.culturaebarbarie.org.sopro](http://www.culturaebarbarie.org.sopro). Acesso em: Julho de 2015.

MUNDURUKU, Daniel. **Escrita indígena: registro, oralidade e literatura** - O reencontro da memória. Disponível em:<<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=51>>. Acesso em: 04 de Junho 2015.

MUNDURUKU, Daniel. A literatura indígena, segundo Daniel Munduruku. Disponível em:<<http://danielmunduruku.blogspot.com.br/2013/03/a-literatura-indigena-segundo-daniel.html>>. Acesso em: 02 de Outubro 2015.

MUNDURUKU, Daniel. **Literatura e as novas tecnologias da memória**. In: \_\_\_MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Ensaios em interculturalidade: literatura, cultura e direitos indígenas em época de globalização vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2014, pp. 173-183.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **Uma etnologia dos “índios misturados”?** Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, pp. 44-77, abr. 1998.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **A Presença Indígena no Nordeste:** processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memórias. Rio de Janeiro. *Contra Capa*: 2011, pp. 9-16.

PATAXÓ, Professores Indígenas. **Leituras Pataxó:** raízes e vivências do povo Pataxó nas escolas. Salvador, 2007.

PATAXÓ, Professores Indígenas. **Uma História de Resistência.** Salvador: ANAI, 2007.

PATAXÓ Há há hãe, Professores Indígenas. Índio na visão dos índios. 2007.

SOUZA, Lynn Mario T. M. de. **Que história é essa? A escrita indígena no Brasil.** In: SANTOS, Eloína P. dos (org.). *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá.* Feira de Santana: UEFS, 2003, pp. 123-137.

SOUZA, Lynn Mario T. M. de. **As visões da Anaconda:** A Narrativa Escrita Indígena no Brasil. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem\\_03.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_03.html). Acesso em: 03 de Março 2015.

TUPINAMBÁ, Professores de Olivença. **Memória Viva dos Tupinambá de Olivença.** Org. Professores Tupinambá de Olivença. Salvador: ANAI, 2007.

## A PALAVRA-IMAGEM COMO RESISTÊNCIA EM ESTAMIRA

*Cristina Araripe Fernandes<sup>1</sup>*

Em 1994, ainda sob o impacto ocasionado pelas manifestações do encontro da “Cúpula da Terra”<sup>2</sup>, o fotógrafo Marcos Prado decide conhecer o destino do lixo que sai da sua casa e da residência dos 8 milhões de habitantes da cidade do Rio de Janeiro para o Jardim Gramacho, maior lixão da América Latina, estabelecido em 1975, quando o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) doou à Companhia Municipal de Limpeza Urbana (COMLURB) do Rio de Janeiro, uma área de manguezal de 370.55 hectares com a condição de nela ser implantado o Aterro Sanitário Metropolitano Jardim Gramacho (BASTOS, 2014, p. 11).

Ao procurar pelo lixo, Prado se depara com “homens, mulheres e crianças que ali se encontravam misturados ao caos daquele cenário de abandono e desolação” (PRADO, 2004, p. 9). Ao tomar conhecimento de que em 2005, o Lixão Jardim Gramacho atingiria a sua capacidade máxima de recepção dos dejetos urbanos, Marcos Prado decide acompanhar e registrar esse processo.

Após 6 anos de trabalho fotográfico do lixo e seus atores sociais, Marcos Prado vê no Lixão Jardim Gramacho, uma senhora sentada em seu acampamento. Aproxima-se e pede licença a ela para fazer o seu retrato. Ela consente e diz a ele para sentar-se ao seu lado (PRADO, 2004, p.9). Esta mulher era Estamira Gomes de Sousa, natural de Jaraguá, interior de Goiás, que havia migrado para a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1960 e, por uma série de infortúnios pessoais, tornara-se catadora no Lixão Jardim Gramacho, local no qual trabalhou por mais de 20 anos e aonde viria a se tornar amiga de Marcos Prado.

Desse encontro nasceu o documentário *Estamira*<sup>3</sup>(2004), um recorte biográfico elaborado por Prado ao longo de três anos de conversas e filmagens.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e cultura (PPGLitCult/ILUFBA).

2 Cúpula da Terra: Conferência das Nações Unidas sobre o Meio ambiente e Desenvolvimento, e que ficou mundialmente conhecida como “ECO-92”.

3 Prenome com o qual ela é abordada no documentário e do qual me valho para referi-la nesta pesquisa.

O filme representa a rotina de trabalho de *Estamira* no lixão, sua leitura do mundo e de Deus, suas relações familiares e suas experiências com o sistema público de saúde mental. Ao conferir escuta à Estamira, Marcos Prado colabora para que da potência que nela entrelaça discurso e pessoa em um campo de polifonias múltiplas, emergjam narrativas de vida.

Marcos Prado afirma ter-se tornado fotógrafo no gênero documental e diretor de cinema graças ao filme *Estamira*, pelo qual recebeu diversos prêmios, além do reconhecimento nacional e internacional.

A partir de uma necessidade de entender o que Estamira, a pessoa ‘atrás’ da protagonista do filme homônimo, exercita como potência de resistir pela palavra, vou à cata de imagens que a letra, enquanto linguagem, deixa flagrar, e que diálogo entre os textos *Estamira – Um mundo em fragmentos* (SOUSA; PRADO, 2013), *Post Scriptum: sobre as Sociedades de Controle* (DELEUZE, 1990) e *Poder sobre a vida, potências da vida* (PELBART, 2004) possibilitam colocar em cena como a vida da “palavra muda” (RANCIÈRE, 2009).

## O TROCADILO, O CONTROLE DA VIDA, A PALAVRA QUE RESISTE

No centro da narrativa de *Estamira*<sup>4</sup>, o termo “Trocadilo” é empregado para apontar o que ela considera como abusos engendrados por aqueles que detêm o controle nas instituições sociais, bem como as desordens atribuídas aos sistemas fundamentados no capital.

Quando assisti ao filme de Marcos Prado, comecei a me interessar pela potência narrativa de *Estamira*, o que me fez olhar o documentário algumas centenas de vezes, não como produto cultural cinema, mas pelo valor do que se estrutura pela palavra e pelas relações que a linguagem é capaz de estabelecer em um campo ilimitado de discursividades e ofertas de leitura. Chamou a minha atenção, sobretudo, o modo como *Estamira* expressa com seu corpo-voz, as articulações que faz entre a sua experiência de vida, a situação de vida de seus companheiros de trabalho e familiares e o sistema sócio-político-econômico-religioso no qual todos estão imersos. Senti, então, a necessidade de acolher a sua narração, não só como um discurso a ser

---

4 *Estamira* Gomes de Sousa, catadora do Lixão Jardim Gramacho por mais de 20 anos, publicizada pelo documentário *Estamira*, de Marcos Prado (2004).

analisado, mas, sobretudo, escutá-lo como a reivindicação de uma pessoa comum, que tem sobre si inúmeros marcadores subalternizantes, mas cuja compreensão de mundo demonstra uma leitura crítica do que é imposto ao contexto no qual vive.

Se Estamira em seu livro *Fragments de um mundo em abismo* discorre sobre as derivas que o capital cria, Deleuze o faz em seu *Post-Scriptum*, a partir de uma análise do modo como as sociedades se organizam em suas estruturas de poder e de que maneira os sujeitos buscam linhas de fuga para responder às crises moldadas pelas instituições de poder. Somando a essas considerações, em Pelbart encontrei a afirmação da pessoa comum a partir de suas práticas discursivas e *modus operandi* na constituição de redes sociais invisíveis, porém interligada por uma potência de se reinventar cotidianamente em outras formas de vida.

Assim, para proceder a uma reflexão crítica dessas abordagens, Estamira deve ser escutada e lida em sua crítica ao capital como habitante de um *locus* potente, no qual ela elabora a sua leitura de mundo pautada pela relação com o outro através do lixo que todos produzem, pois é no amálgama formado pela relação catador, lixo, cidade, que Estamira confirma a *suaepistême* alinhada com as considerações elaboradas pela crítica societária em Deleuze e pelo sequestro do comum em Pelbart.

Para entender o *locus* a partir do qual Estamira elabora a sua crítica, quero situar o Jardim Gramacho como espaço de produção estética da pessoa comum e, mais especificamente da produção de Estamira, a partir do momento em que se dá o seu encontro com Marcos Prado, e a consequente visibilidade alcançada com a exibição da sua imagem pelo documentário.

Embora outros filmes sobre o lixo tenham sido realizados, *Estamira* de Marcos Prado, tem o valor de colocar no centro da narrativa, a personagem homônima contando a sua história de vida, ainda que esta 'história' seja elaborada pelo (artista) Marcos Prado enquanto etnógrafo (FOSTER, 2014), ao mesmo tempo em narrador oculto que ele representa ao se colocar invisível (mas presente) em cena. O filme seria um "clichê, isto é, imagens prontas, pré-fabricadas, esquemas reconhecíveis, meros decalques do empírico" (PELBART, 2009, p. 28), se a potência da narração de Estamira não tivesse em si

mesma, força de afetação para escapar da forma fílmica como dominante. Desse modo, para levantar a crítica de Estamira ao Trocadilo, faz-se necessário também, erguer o território Jardim Gramacho como o contexto da estética e atividade de vida da Estamira – a catação para reciclagem.

A atividade de despejo, coleta e reciclagem realizada dentro do Lixão Jardim Gramacho (1975-2012), permaneceu durante muito tempo invisível à cidade do Rio de Janeiro. Do mesmo modo, eram invisíveis os operadores que trabalhavam na atividade de catação. Um contingente formado por mulheres e homens que ficaram desempregados, pessoas em situação de abandono familiar, ex-presidiários, ex-traficantes, ex-prostitutas, bem como, crianças e jovens que acompanham suas famílias na composição de uma renda familiar.

O Trocadiloreferido por Estamira a partir da observação do território estético Jardim Gramacho é tudo o que está fundado na mentira, na sedução e na cegueira, e tem por objetivo impulsionar os homens e depois jogá-los no abismo, porque poderoso ao contrário, ele é insaciável, e (ainda) quer mais. Esse mesmo traçado é desenhado por Deleuze quando trata sobre as sociedades operando em seus modos soberano, disciplinar e de controle.

Do ponto de vista histórico, Deleuze explica que Foucault, ao ter analisado as sociedades de soberania, cujos objetivos e funções de monopolizar, mais do que organizar a produção e de decidir sobre a morte mais do que gerir a vida, percebe a transição progressiva para a sociedade disciplinar, através de uma sequência de confinamentos a que os sujeitos vão sendo submetidos, ainda que previsse a brevidade desse modelo. Considerando o que foi Jardim Gramacho nos anos de 1975 a 2012, é possível ver o entrelaçamento desses dois *modus operandi* investigados por Foucault como modelos soberano e disciplinar.

Na relação de apropriação da força de trabalho dos catadores e nas deliberações que os condena a uma espécie de morte simbólica, é possível observar os mecanismos operatórios de uma 'sociedade soberana' no rapto de uma estética dos sujeitos, enquanto que no processo de dispensa dos catadores que trabalharam confinados no 'espaço aberto' do Lixão Jardim Gramacho, instituiu-se uma nova lógica de produção e exploração do solo,

própria de uma 'sociedade disciplinadora' dessa produção enquanto estética. Sendo assim, o que dizer, então, do modo como foram e continuam sendo afetados, esse contingente de mulheres, homens, jovens e crianças do Lixão Jardim Gramacho, pelos dispositivos de uma sociedade do controle que exerce sobre eles, mecanismos de sujeição e um gerenciamento que institui as ordens reversas com a qual opera o Trocadilo em suas apropriações do capital simbólico?

Ao discutir sobre as noções de 'resto e descuido', Estamira o faz para mostrar como o Trocadilo opera essa reversão quando, por exemplo, investe a pessoa que menos têm, do menosprezo ao que possuem (SOUSA; PRADO, 2013, p.15). Assim, numa espécie de 'moldagem autodeformante', Estamira demonstra o 'jogo modulador do Trocadilo, que opera deformando todos os elementos em que toca'. Desse modo, ao mesmo tempo em que ela, Estamira, justifica não ter raiva de pessoa nenhuma, dirige toda a sua ira ao Trocadilo, como mecanismo que ela reconhece e designa por 'esperto ao contrário, mentiroso e traidor' que obstrui a percepção das ordens do sensível, o que cabe na noção deleuziana de um 'deformador universal' (DELEUZE, 1990, p. 2).

Na medida em que esse deformador mantém confinado a céu aberto, um contingente de invisíveis programados para existir (e produzir mecanicamente), desde que anonimamente, a publicização da existência da(s) Estamira(s), vai instaurar na cidade, o que Kafka descreve em *Durante a construção da Muralha da China* (CARONE, 2002 *apud* PELBART, 2003, p.19) como o nômade infiltrado no território imperial, e que incita a pergunta do que pode provocar a presença de um nômade (e acrescentaria, criativo) dentro do Império?

Segundo Pelbart (2003), "o Imperador da China havia resolvido construir uma muralha que contornasse a imensidão do Império, o que tinha por intenção, protegê-la contra a invasão dos nômades vindos do Norte" (PELBART, 2003, p. 19). Se traçarmos um paralelo com o filme de Prado, a Estamira pode ser considerada essa nômade que adentra a muralha da cidade-império do Rio de Janeiro, e que instaura com a sua 'presença' (existência), uma descontinuidade pela lei da sua linguagem e uma deflagração do Trocadilo pela não aceitação do que está posto. Estamira expõe a encarnação da falência da lógica da fortaleza, e aponta o Trocadilo, como aquele que separa

quem está dentro de quem está fora, o que ela repele pela proposição do seu 'comunismo superior' e reivindicação de uma *igualdade*, termo que ela cunha como linha de fuga em palavra para reivindicar seu modo de ler e pensar o mundo.

Com esse modo de solapar o Trocadilo, Estamira reverte a ordem binária endogênica e traz à tona a possibilidade de um mundo criativo e multipolar, no qual a pessoa comum tem a possibilidade de responder com sua potência criativa de vida como seu principal capital. Quando Estamira pergunta, "que Deus é esse? Que Jesus é esse que só fala em guerra e não sei quê? E interroga se não será esse Deus e esse Jesus uma invenção do Trocadilo para dopar, sevicar e abusar *dos homens*, manifesta sua capacidade de fissurar pela força criativa da palavra, 'as espertezas' de uma sociedade do controle em enquadrá-la em clichês existenciais, tais como 'a louca do lixão', 'a bruxa', e tantos outros marcadores. Por isso, ela afronta esse Deus que não passa de um comum na sua língua, e acaba por produzir resistência no ponto exato em que lhe seria dado apenas existir.

Estamira tem consciência do risco que corre, quando se inscreve de corpo e voz, como capital de si mesma, potência de existir e resistir para narrar, e ao narrar quebrar a linha de produção de miseráveis com a potência da sua palavra. É desse lugar que ela interroga – Quem já teve medo de dizer a verdade, largou de morrer? Quem anda com Deus dia e noite na boca, largou de morrer? Quem fez o que ele (o Trocadilo) mandou, o que a quadrilha dele manda, largou de morrer? Aqui nesse ponto é interessante retomar Deleuze e escutar o seu prenúncio: "O controle, não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas" (DELEUZE, 1990, p. 3), dentre eles, os 'lixões'.

No gueto que é o Lixão, Estamira repudia quem ofende *cores e formosuras*, para anunciar que de tanto *inlucidar*, ela percebeu as ordens que controlam a vida dos subalternizados. Essa multidão sobre a qual ela avisa em carta escrita a José Sarney, então presidente do Brasil, que há uma estética da multidão (SZANIECK, 2007) no número de civis ser muito maior do que o de militares; e, irônica pede perdão a quem doer, quando diz que adora o Bin Laden, e, assim, *reafirma* para que o mundo inteiro saber que ela é a Estamira e ninguém vai mudar o seu ser (PRADO, 2004, p.123-124).

Estamira sabe que quem anda com Deus e Jesus na boca não largou de passar fome, não largou de miséria, lugar de fala em que ela se institui como cliente nesse mundo. Ela que detecta e denuncia que estão seviciando e dopando pessoas. E num ápice de revolta grita: *Porra! Tudo tem um limite! Eu não sou um robô sanguíneo!*

É o Trocadilo que, na leitura de *Estamira*, faz com que seu namorado, João, deite ao lado do fogo e ela sinta medo dele queimar. Estamira sente dó, pois segundo ela, João é muito bom, sabe ler e escrever muito. É o Trocadilo que faz e fez com que ela se separasse até mesmo dos seus parentes, e que por quererem que ela aceitasse Jesus a pulso, bateram nela com um pau, mas Estamira não se rendeu ao Deus deles, um Deus sujo, um Deus estuprador, um Deus assaltante de qualquer lugar, um Deus arrombador de casa; esse Deus, ela não aceita nem picadinha a sua carne.

Em outras palavras, Estamira rejeita toda tentativa do Trocadilo de corrompê-la e que Deleuze também vislumbrou sobre o capitalismo do século XX, quando a corrupção ganharia potência em um mercado controlador de cotações e transformações de produtos. Quando Estamira ergue seu corpo-voz e faz da palavra o seu capital de sobrevivência e resistência, não só resiste à corrupção da sua força criativa, como dobra os mecanismos de opressão sobre seu corpo. Em outras palavras, quando a pessoa comum faz uso da sua vida como sendo seu capital, o poder pode ser encarado sem medo e, talvez, até abalado e aí podemos retornar ao nômade do conto de Kafka, quando o sapateiro informa que os nômades já haviam se instaurado na praça central diante do Palácio Imperial (PELBART, 2003, p.19). É o mesmo que faz Estamira ao emergir na cidade (imperial) do Rio de Janeiro como a nômade do Kafka-Prado. Embora (aparentemente) não tem a intenção de tomar de assalto o Império com a sua produção narrativa, nele se infiltra com sua esquisitice. É o de-fora que desliza com seu corpo de afetação por uma fissura no território do lixo e adentra a cidade para subverter o jogo de determinações que tenta dominar a potência que a estética da pessoa comum usa para reinventar-se. É essa reinvenção, essa luta contra as formas produzidas de assujeitamento, que Estamira estampa sobre o Trocadilo, a potência da sua insubordinação (PELBART, 2003, p. 27).

Após 12 anos do lançamento da *Estamira* de Marcos Prado (2004) dar visibilidade à catadora Estamira do Lixão Jardim Gramacho; 13 anos depois da publi-

cação do livro *Vida capital* de Peter Pál Pelbart (2004) ter formulado a pergunta sobre como ‘cartografar as estratégias de reativação vital, de constituição de si, individual e coletiva, de cooperação e autovalorização das forças sociais avessas ao circuito formal de produção’ (PELBART, 200e, p. 26); 26 anos seguidos do texto *Post-Scriptum – sobre as Sociedades do Controle*, de Gilles Deleuze (1990), o momento atesta um fluxo de vidas que levantam para reavaliar os discursos produzidos sobre si e para falar por si, a partir de suas próprias narrativas, desse modo, levantar os rastros e as marcas de suas vidas para expor a potência de uma estética em seus mundos *transtornados*. Nesse sentido, as leituras de Deleuze, Estamira, Pelbart e Rancière apresentam enfoques que ajudam a reverter uma ordem de leituras produzidas pelo *modus operandi* dos mecanismos de controle dos indivíduos e das multidões e que, quando desmontados, fornecem fundamentos para uma discussão sobre a potência do corpo de afetação da pessoa comum na perspectiva da elaboração de uma estética da oralidade, da linguagem com a qual o sujeito produz uma nova textualidade para si e de si. Nesse lugar, as narrativas de vida de Estamira apontam que o ator social pode ser acolhido como “algo mais do que uma silhueta sem nome no fluxo das correntes e trajetórias históricas” (ARFUCH, 2010, p. 254), o que oportuniza distinguir nesse “tesouro de lembranças/rememorações”, a produção de uma *epistême* que é colocada em ação pelo saber-fazer da própria pessoa.

Acredito que é do ponto de vista desse protagonismo, que as narrativas de Estamira não só sobrevivem e resistem, como precisam ser erguidas da montagem do roteiro fílmico, para que a própria Estamira possa ocupar o centro do seu relato de vida com a *desordem* que desejar, o que significar, também, um movimento de trazê-la do cinema para a literatura, da montagem para afecção da palavra, lugar que “devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica habitual” (MACHADO, 2010, p. 211) e, assim, agenciar o que Deleuze chamou de “devir potencial que desvia do modelo, desterritorializa o *standard*, o padrão e faz enunciados dos agenciamentos coletivos que (a) atravessam no intercurso de uma loucura que não é doença, mas o procedimento de libertação de fluxos, um delírio da língua – condição de saúde” (MACHADO, 2010, p. 216-217).

Por desejar uma problematização sobre a sobrevivência das narrativas de vida de Estamira e o que elas (ainda) produzem, a análise do que Estamira

aponta como projeção de uma felicidade que existe para si no espaço-tempo do *post vida*, obriga a erguer os rastros e as marcas desse corpo de afetação spinoziano para expor que...

...trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo; este ponto... é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão mais separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe, pois tudo isso é a vida e não a morte (PELBART, 2003, p. 27).

Fica assim a pergunta, de Jacques Rancière em *Será que a arte* (da palavra enquanto imagem) *resiste a alguma coisa?* (2005). Será que o sintoma de uma época comporta/suporta a estética da pessoa comum no jogo que coloca em movimento por meio de signos mudos? Será que demanda de uma época ávida pela “verdade em tempo real”, “a vida como ela é”, “o *reality show* da vida” resiste à evidência da existência de uma alteridade radical?

Para Rancière (2010),

A arte resiste segundo dois sentidos de termos que são aparentemente contraditórios: como a coisa que persiste em seu ser e como os homens que se recusam a persistir na situação deles (...). Ao artista caberá trabalhar “em vista” de um fim não somente para realizar a si mesmo, mas “em vista” de um povo que “ainda falta”. E para que a arte não esvaneça, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre as duas resistências (p. 1-2).

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico** – dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. RJ: Eduerj, 2010.

BASTOS, Valéria Pereira. **Profissão: Catador**: Um estudo do processo de construção da identidade. RJ: Letra Capital, 2014.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum: sobre as Sociedades de Controle. In: **L'AutreJournal**, nº 1, maio de 1990.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. RJ: Zahar, 2010.

PRADO, Marcos. **Jardim Gramacho**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

PRADO, Marcos; PADILHA, José. **Estamira**. [Documentário]. Agenciamentos de José Padilha, direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro. Zazen Produções Audiovisuais Ltda., 2004. 108 min. 35 mm, cor 2.945, 24q.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potências da vida. In: **Vida capital**. SP: Iluminuras, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. SP: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** Trad. Mônica Costa Netto.

RANCIÈRE, Jacques. **La palavra muda**. Trad. Cecilia González. Argentina: Eterna Cadencia Editora, 2007.

SOUSA, Estamira Gomes de; PRADO, Marcos. **Estamira – Fragmentos de um mundo em abismo**. Muniz Fernandes (Org.). SP: N-1 Edições, 2013.

SZANIECK, Bárbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

## ALAGOINHAS-BA: QUAIS OS LUGARES DAS ESCRITORAS?

*Maria José de Oliveira Santos<sup>1</sup>*

Ler poemas, crônicas, contos, romances e cordéis escritos por escritores e escritoras de um município implica na compreensão de uma realidade mais próxima de si uma vez que nelas se encontram registradas sua cultura diversa. Em um texto literário se podem identificar traços linguísticos, culturais, sociais, geográficos e os valores praticados e vivenciados por uma sociedade estabelecida em uma região e que a faz distinta de outra [...] (SILVA, 1998, p. 86).

Este capítulo resulta de minha pesquisa acadêmica que ocorre na UNEB/CAMPUS II ao lado das bolsistas de Iniciação Científica (IC/FAPESB)<sup>2</sup> e analisa a preponderância das ficções masculinas em detrimento das produções das escritoras alagoinhenses cujas temáticas vislumbram assuntos diversos em seus versos e narrativas. Concentramos esta comunicação, ao final, basicamente em dois escritores José Olívio da Silva Paranhos e José Cyrillo de Almeida, sendo que o primeiro utilizou bastante os periódicos de meado do século XX em diante e o segundo não foi favorecido ou não buscou esta possibilidade. Quanto às escritoras, apresentamos Joanita da Cunha Santos, Marina de Oliveira Reis e Luzia Senna, que não publicam em periódicos – as duas primeiras são de uma época em que os jornais fervilhavam em Alagoinhas. A pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento na Fundação Iraci Gama de Cultura (FIGAM) em constantes leituras em periódicos de final do século XIX e século XX até a atualidade; como resultado citamos escritores não só como poetas, mas como editores de jornais e folhas esparsas de colunas de poemas a exemplo: Pinto de Aguiar (incentivador da imprensa

.....  
1 Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/CAMPUS II). Mestra em Letras (Universidade Federal da Bahia/UFBA). Contato: marmano2010@hotmail.com

2 Em 01.08.2015 foi iniciada a pesquisa de Iniciação Científica (IC/FAPESB) com o projeto-base “Impressões de escritoras e escritores representações cidadinas: textos literários publicados em periódicos alagoinhenses – séculos XIX e XX”; que Gildete Souza de Jesus Lisboa pesquisa sobre “Ficções masculinas e suas contribuições à cultura local: impressões da cidade em periódicos alagoinhenses” e Evanei Evangelista Santos concentra-se em “Impactos cidadinos através das leituras e impressões das escritoras em periódicos alagoinhenses nos séculos XIX e XX”.

baiana no começo do século XX), João de Castro, Crisanto Borges (falecido em 2016), Humberto Campos, Milton Costa, dentre outros.

Alagoinhas possui uma historiografia rica em publicações de jornais, sendo que uma publicação datada de 1979 informa a existência de cinquenta e um (51) periódicos, poucos de vida longa com uma existência de duas, três e até quatro décadas, outros de vida efêmera. Durante décadas circularam periódicos que contribuíram para o desenvolvimento sociocultural da cidade. Deste modo, possíveis interpretações de escritores homens (em quantidade superior) e escritoras (raras publicações) trazem à tona suas contribuições a partir de detalhes metodológicas: teorização sobre o papel dos periódicos na historiografia nacional, baiana e local; tempo de duração dos periódicos e publicações literárias de mulheres e homens alagoinhenses e/ou visitantes; análise das sugestões interpretativas das escritoras e escritores; separação do *corpus* em forma de produções textuais para perceber a frequência com que publicam e as condições de produções oferecidas aos escritores da região na imprensa de final do século XIX e no século XX; analisar cenários alagoinhenses através das representações sugeridas por homens escritores que escreveram em uma época em que predominavam no cenário editorial.

Esta pesquisa traz à tona sugestões cidadinas nas produções literárias pesquisadas a fim de confrontar informações e ao mesmo tempo recuperar o patrimônio cultural literário ao visitar a Biblioteca Pública do Estado da Bahia e o Arquivo Público Municipal em Salvador, onde a carência de jornais alagoinhense é real. Em Alagoinhas, cito a Biblioteca Pública Municipal Maria Feijó, a Fundação Iraci Gama de Cultura (FIGAM), arquivos de escolas públicas e privadas. Tais centros contribuíram para a visibilidade da produção literária de escritores homens alagoinhenses e as representações que emanam de suas publicações – o escritor alagoinhense nascido (ou visitante, ou passante) sente-se assediado pelo cenário da terra e não se cansa de escrever sobre Alagoinhas e seu povo.

O periódico **Correio de Alagoinhas** (1905-1906) é genuinamente alagoinhense e abre espaço para a cultura, esportes e anúncios especiais. Na publicação consultada vimos que a cultura coloca o homem em um patamar de valores sociais mais elevados e as marcas textuais confirmam o lugar de interiorização da mulher à época. Neste contexto havia mais nomes de

escritores que de escritoras e isto se torna evidente ao longo da pesquisa. Cito a seguir os nomes de escritores conhecidos, outros não, que tiveram suas narrativas e poemas divulgados: Guimarães Passos (“Vendo-te”); Adelino Fontouro (“Celeste”); Xavier Batista (“Esthetica”); Sabino Batista (“Deusa exilada”); Frei Gordura (“Na bigorna”); M. Brasil (“As duas graças”); Virgílio de Lemos com os folhetins **Contraste**; Soares de Souza Junior (“Edelwese”); Eduardo Chaves (“Idyllo”); Virgílio de Lemos; Coelho Neto; Múcio de Teixeira (“Serenata”); Antonio Salles (“Remorso”); Luiz Guimarães (“Sonho de um anjo”); Brasilino Viegas (“Aos meus amigos”). Brasilino Viegas é homenageado em Alagoínhas com o nome de uma das mais antigas escolas estaduais do município e que completou em agosto de 2016 setenta e nove (79) anos de idade.

A pesquisa que culminou nesta comunicação foi desenvolvida seguindo o critério de obter resultados fidedignos por meio da análise crítica dos periódicos identificados e os escritos dos homens escritores da região e, para isto, realizamos selecionadas leituras: **Desarquivamento e narrativas: história, literatura e memória** (2010), Paulo Santos Silva (Org.); **Vultos e feitos: reconstituindo o passado e descrevendo o presente do Município de Alagoínhas**, Salomão A. Barros (1979); **Alagoínhas e seu município**, Dr. Américo Barreira (1902); **Alagoínhas história e historiografia**, Eliana Evangelista Batista (Org.) (2015); **Imagens da mulher na cultura contemporânea**, Silva Lúcia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento (2002); **Periódicos de escritores no final do século XIX e século XX** (1905/1906); **Conversa de barbearia**, José Olívio da Silva Paranhos (2001); **Melancolia**, José Cyrillo de Almeida (1992). Entre essas publicações, cito o periódico **Correio de Alagoínhas**, com publicações em sua grande parte de homens escritores e as ideias que aconteciam à época.

Ao longo da pesquisa fomos identificando a representatividade dos escritores homens e, de posse parcial dos resultados foi apresentada por Gildete Lisboa (02.10.2015, no Curso Castro Alves evento ocorrido na Academia de Letras da Bahia (ALB) – X Colóquio de Literatura Baiana, Salvador), a comunicação “Alagoínhas em cena – a cidade através da produção contística de José Olívio”, texto apoiado no livro de contos **Conversa de barbearia**, publicados inicialmente no extinto **Alagoínhas Jornal**. Olívio sugere que seus contos são vivências da população mais velha que recupera em sua memó-

ria e proporcionam lembranças inesquecíveis à população atual. Os relatos sugerem a cidade de forma poética e seu trabalho reúne textos retratados em barbearias da cidade, anteriormente publicados pelo atuante jornal da atualidade **Gazeta dos Municípios**. Neste periódico José Olívio é um dos poucos poetas e cronistas que escreve seus textos graças ao interesse de Belmiro Deusdete, comunicador e ativista da cultura local.

No período de vinte e seis a vinte e oito de um mil e quinze (26-28.08/2015), participamos (orientanda Gildete Lisboa) do V Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais. Feminismos, cidadania e participação política no Brasil, evento acontecido na Universidade Estadual do Ceará (UECE), dando sequência a pesquisa com o mesmo autor desta feita com o título “Alagoínicas e cenas educativas através da produção contística de José Olívio”. Nesta comunicação informamos como o poeta lança o olhar sobre as personagens do município, transcendendo os muros do lugar comum ao retomar eventos passados, promovendo a reconstrução dos espaços de lembranças. José Olívio expressa traços da diversidade cultural da cidade e proclama seu modo de viver, costumes, crenças, episódios pitorescos, fatos e episódios históricos. Suas publicações contribuem para a formação da Literatura Municipal Alagoínicense e, conforme Coutinho (2002, p. 237):

[...] o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país.

No decorrer da pesquisa apresentamos os resultados em novembro de 2015 no aniversário da Casa do Poeta de Alagoínicas (CASPAL) para homenagear os escritores homens (e escritoras) e confirmamos que os periódicos representam importantes instrumentos para apreciação da cultura local da cidade, trazendo à memória acontecimentos em tempos ainda de submissão das escritoras e supremacia da produção literária realizada pelos homens. A relevância desses textos harmoniza-se com o potencial de sua contribuição para a crítica cultural, pois a sociedade patriarcal traz características típicas para o homem, que supre as necessidades do lar e isso reforça sua masculinidade ao sair de casa e se realizar profissionalmente. Mediando sua relação com o mundo os

escritores homens produziram discursos que perpassam por gerações. O homem, no contexto do discurso patriarcal religioso foi sempre considerado o detentor do poder, sexo forte, enquanto a mulher é a representação do sexo frágil e por isto inapta às atividades culturais e literárias.

Anuncio esta comunicação que será apresentada por Gildete Lisboa no XI Curso Castro Alves na Academia de Letras da Bahia (ALB), no dia 07.10.2016 e traz como título “A poesia do alagoinhense José Cyrillo”, autor de quase vinte livros publicados e sua temática sugere assuntos polêmicos, sobretudo quando seus versos destinam-se a discutir a realidade da vida social de Alagoinhas. Em **Polêmicas** (1994), Cyrillo transfigura a realidade citadina e comportamental através de poemas descritos em formas variadas a fim de atender suas necessidades e anseios no contexto literário dominado pelo homem durante longos anos. Neste evento apresentarei a comunicação “A produção literária alagoinhense e sua atuação no cenário baiano”

Portanto, textos literários esparsos foram catalogados e analisados a fim de que gerações passadas sejam contempladas em suas experiências e as atuais reflitam sobre a necessidade de aproximação com a produção literária de escritores homens com a certeza de que foram mais atuantes que as escritoras nos periódicos publicados no cenário alagoinhense.

## AS ESCRITORAS E SUA (QUASE) INVISIBILIDADE: SEUS LUGARES NOS LIVROS (SÉCULO XXI)

A partir das memórias de Joanita da Cunha, podemos indicar o modelo de cidade e de sociedade construídos em sua narrativa. [...] Esta se configura como um conjunto de práticas que podem ser reguladas por regras estabelecidas ou apenas aceitas pela sociedade, são regidas pela ritualidade ou pelo simbolismo e seu objetivo é, através da constante repetição, fazer com que os indivíduos de determinado grupo social interiorizem valores morais e normas comportamentais, gerando uma continuidade com o passado. (SILVA, 2010, p. 80).

Este estudo traz à tona representações sugeridas nas produções literárias nos periódicos alagoinhenses a fim de visibilizar a produção literária das

escritoras, destacando-se as representações que se encaminham nas publicações de livros em final do século XX e começo do século XXI. Ao lado da inexistência de publicações das escritoras nos periódicos locais no final do século XIX e século XX, citamos Marina Oliveira Reis (falecida em junho de 2016) e Luzia das Virgens Senna como exemplos de escritoras em evidência na atualidade. No meado do século XX Maria Feijó de Souza Neves e Joanita da Cunha Santos são figuras relevantes em publicações de livros, sendo que Maria Feijó destacou-se no jornal **Alarma** (década de 30, século XX), porque era irmã de um redator.

Nesta parte do texto contei com a participação da graduanda em Letras com Língua Portuguesa e Literaturas (IC/FAPESB), Evanei Evangelista Santos e nos concentramos em analisar representações das escritoras que escreveram em uma época em que o homem predominava no cenário editorial direcionado pelo pensamento patriarcal. Para isto, lemos jornais e revistas, identificando e selecionando as escritoras, analisando as condições de publicações literárias que lhes eram oferecidas na imprensa de final do século XIX. A presença das escritoras aconteceu, em sua maioria, de meado ao final do século XX e em expansão no século XXI através da publicação de livros.

A leitura de um texto literário, tanto pode sugerir interpretações diferentes como semelhantes de determinada realidade, porque o fazer literário decorre de um pensamento pormenorizado pela palavra que leva a recepção leitora a alargar seus horizontes. O texto alagoinhense é escrito por escritores homens, na sua maioria, que possui uma história ligada à cidade e aos seus habitantes, tratando-se de homens que publicaram e contribuíram para a formação da Literatura do Estado e por isso merecem destaque – no Estado da Bahia, de modo geral, citamos como escritores conhecidos Pinto de Aguiar (começo do século XX e José Olívio aos finais do mesmo século).

A Literatura Local foi palco central dos escritores homens e através dos periódicos tiveram seus nomes divulgados, sobrepondo-se às mulheres, e refletiram a região alagoinhense com uma visão masculina de mundo. Faz-se necessário, então, que cada grupo social busque florescer a criação literária local e faça do seu uso uma forma de incentivo à leitura e o Estado assumira sua identidade literária, pois os estudos acerca das escritoras locais precisam ser identificados. Para Coutinho (2002, p. 238):

A literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes, e tanto mais quanto mais profundas estas mergulharem no solo. Em todos os tempos, e ainda em nossos dias, os focos locais atuam como fontes fecundas de cultura, de variedade, de estilos espirituais e artísticos. A literatura, no Brasil, fenece ou os escritores sempre que se distancia daquelas fontes locais. Por outro lado, é do particular que a arte atinge o geral, é através do individual que se alarga no humano.

Logo, quanto mais se valoriza a Literatura Local mais se valoriza sua cultura, abrindo espaço para sua consolidação na amplitude do contexto literário. Conforme Lajolo (1995, p. 18) o texto literário é um objeto social e para que exista é preciso que alguém escreva e outra leia: “[...] entre as instâncias responsáveis pelo endosso do caráter literário das obras que aspiram ao status de literatura, a escola é fundamental”, logo local indispensável ao reconhecimento da arte literária de uma região.

Jornais publicados na região no final do século XIX e começo do século XX<sup>33</sup> registram a preocupação dos editores e escritores homens em publicar seus textos literários. Atualmente, existem dois jornais (**Gazeta dos Municípios** e **Folha da Terra**) em pleno funcionamento e suas páginas foram rastreadas a fim de que fosse percebida sua relação com a cultura local e a preocupação com a memória dos bens materiais e suas interpretações. Entre os periódicos de começo do século XX está o **Correio de Alagoinhas** (1905/1906) com publicações na maior parte masculina, apontando raízes tradicionais reconhecidas até os dias atuais na produção literária nacional. Mediante a riqueza dos textos literários os periódicos trazem à memória momentos histórico-cultural do final do século XIX e XX através da produção de homens escritores que vivenciaram uma época onde o pensamento patriarcal predominava.

Através da leitura do livro **Desarquivamento e narrativas** - história, literatura e memória, de Paulo Santos Silva (Org.) é possível reviver as experi-

---

31864 - **Noticiador Alagoinhense** (dois exemplares, sendo um incompleto): dois escritores; 1948 - **O Nordeste**: 2 escritores; 1981-1982 - **Jornal do Município**: 21 escritores e 8 escritoras; 1997-2002 - **Alagoinhas Jornal**: 20 escritores e 17 escritoras; 1997-2004 - **Folhão da Bahia**: 29 escritores e 12 escritoras. Observe-se a distância entre a quantidade de publicações das escritoras e dos escritores.

ências manifestadas pela memória através das autorias. No artigo de Carlos Nássaro Araújo da Paixão, “Inventando a cidade da tradição: memória e construção do passado para Alagoinhas” ele afirma que Joanita da Cunha Santos, autora do livro de crônicas **Traços de ontem** (1987) apresenta em suas lembranças cenários de uma cidade cultural aprazível e acolhedora. Através da escrita de autores como Antonio Maciel Bonfim, Marcelo Souza Oliveira e Eliana Evangelista Batista percebemos traços das escolas normais através da mulher educadora, decadência do senhorio, mostrando conflitos em torno das lembranças relacionadas ao integralismo da Bahia (1930 e 1940). As produções literárias permitem que sejam analisadas situações reveladoras de episódios marcantes para a cidade e seus cenários em tempos de submissão das mulheres.

Os encontros acontecem ricos em discussões acerca da escrita produzida pelas mulheres e como essa escrita aparece nos periódicos. Para perceber como ocorre, fomos à Fundação Iraci Gama de Cultura (FIGAM) para mapearmos periódicos dos séculos XIX e XX e perceber como essa escrita se dá nos jornais, ou seja, acompanhar como e se essa Literatura estava, ou não, impressa nos periódicos. Como resultado, percebemos que embora exista uma produção Literária Feminina esta não aparece, com frequência, nos periódicos locais. Ao final do século XX os editores foram mais condescendentes, destacando Dr. Walter Campos e o **Alagoinhas Jornal** (meado e final do século XX) periódico resultado de sua fervorosa dedicação.

No decorrer da pesquisa, reuniões acontecem com o intuito de discutir textos e fichá-los de preparação para apresentação dos resultados parciais em eventos que contemplam a linha de pesquisa aprovada pelo Programa de Pós-Graduação (PPG/FAPESB). Leituras aconteceram: **Cultura impressa e educação da mulher no século XIX**, Mônica Yumi Jinzenji (2010); **Imagens da mulher na cultura contemporânea**, Silva Lucia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento (Org.) (2002); **Alagoinhas e seu município**, Américo Barreiro (1902); **Desarquivamento e narrativas históricas** – literatura e memória organizado por Paulo Santos Silva em 2010 – o capítulo “Inventando a cidade da tradição: memória e construção do passado para Alagoinhas” reúne os seguintes nomes: Paulo Santos Silva, Raimundo Nonato P. Moreira, Marcelo Souza Oliveira, Carlos Nonato Araújo da Paixão e as autoras Eliana Evangelista Batista e Amélia S. Alves Neta.

No desenvolvimento da pesquisa apresentamos resultados no aniversário da Casa do Poeta de Alagoinhas (CASPAL), em novembro 2015 para homenagear as escritoras (e os escritores) locais, informando que os periódicos representam um importante instrumento de cultura local, rememorando fatos em tempos remotos e que a mulher marca sua história de submissão.

Participamos em dois de outubro de dois mil e quinze (02.10.2015) do Curso Castro Alves, 2015, do X Colóquio de Literatura Baiana realizada pela Academia de Letras da Bahia (ALB), em Salvador e Evanei Santos apresentou a comunicação “Iniciação da escrita: a folha da palmeira e Luzia das Virgens Senna em **A estrada por onde passei**”; especificamente para tal apresentação a pesquisadora de iniciação científica apoiou-se no livro de Luzia Senna (2009) para escrever sobre a escrita feminina alagoinhense. Na oportunidade comuniquei sobre a produção literária da escritora alagoinhense mais famosa, Maria Feijó de Souza Neves: “Educação, política e religião e suas representações na Literatura de Maria Feijó de Souza – **Alecrim do tabuleiro** (1972) e o **Pensionato ‘Paraíso das mocas’**” (1988). Maria Feijó foi uma escritora de meado do século XX e que teve uma inserção nos periódicos locais, porque era “avançada” para sua cidade interiorana.

Em 2015, participamos do V Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais – Feminismos, cidadania e participação política no Brasil, na Universidade Estadual do Ceará (UECE) no período de vinte e seis a vinte e oito de dois mil e quinze (26 a 28.11.2015) e no dia 26 a orientanda apresentou a comunicação **A estrada por onde passei** de Luzia Senna (2009), trabalho que teve como título “Iniciação da escrita: A folha da palmeira e Luzia Senna em **A estrada por onde passei**”. Neste evento comuniquei sobre a produção literária de Maria Feijó de Souza Neves com o título: “Cenário de Alagoinhas-BA/século XX: Maria Feijó (**Alecrim do tabuleiro**, 1972)”.

Ao lado de Luzia Senna, cuja leitura do seu livro foi apresentada no Curso Castro Alves (2015) trabalhei com selecionados poemas de Marina de Oliveira Reis (a escritora publicou cinco livros) publicados no livro **Últimos poemas** (2015). Marina Reis, freira falecida recentemente (junho de 2016) advém de uma família alagoinhense detentora de poder aquisitivo. Últimos poemas reflete sobre a paz, política, fé, solidariedade, respeito, dentre ou-

tras sugestões sobre como viver bem em comunidade. Trata-se de um texto literário que faz a recepção leitora refletir sobre o mundo a sua volta. Citamos também Joanita da Cunha Santos, filha de privilegiada família de Alagoinhas, reside em Belo Horizonte atualmente. Sua obra **A vida num balanço** é memorialística e está sempre trazendo à tona o tempo como tema, relembrando os momentos que vivera em sua cidade natal:

A partir das memórias de Joanita da Cunha, podemos indicar o modelo de cidade e de sociedade construídos em sua narrativa. [...] através da constante repetição, fazer com que os indivíduos de determinado grupo social interiorizem valores morais e normas comportamentais, gerando uma continuidade com o passado. (SILVA, 2010, p. 80).

O texto local é escrito por mulheres (e homens) de uma região que, independente de terem nascido na região possuem uma história ligada a ela e aos seus habitantes, tratando-se, neste caso, de escritoras que publicaram textos que contribuíram para a formação da Literatura do Estado e por isso merecem destaque, conforme Coutinho (2002, p. 237):

[...] o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país.

Ao debruçar em 1905, notamos a inteira ausência de uma escrita de cunho feminino. Ao final do século XIX o **Noticiador Alagoinhense** (1864) registra publicações de escritores homens: 12 novembro, 1864. ed. 7 sábado, José Joaquim Rodrigues de Bastos, **O médico do deserto**. (mostra ser romance de folhetim); 14/15 novembro, 1864. ed. 8, M.F.S, Pedro José de Castro, “Nênia”, “Soneto”.

A riqueza dos textos literários consegue trazer à memória momentos histórico-cultural do final do século XIX, XX e começo do século XXI. As escritoras vivenciaram e escreveram em uma época em que o pensamento patriarcal predominava. Escreveram a duras penas. Isto é possível perceber, porque

as produções das escritoras são tingidas profundamente pela subjetividade e transbordam sentimentos diante de situações que tocam o ser humano. Mesmo diante dos impasses da época conseguiram colocar em prática pensamentos de mulheres escritoras como forma de manifestação e expressão de ideias e ideais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura é um importante instrumento de conservação da memória popular, revelando o retrato fiel de uma região e uma sociedade, pois mostram valores, crenças e costumes de um povo e se mostra conhecedora das coisas do mundo com suas diferenças e igualdade. Desta forma, a memória reconstrói as lembranças de acontecimentos que foram participados e testemunhados e restaurados por aquelas (escritoras) e aqueles (escritores) que fizeram parte da história de um lugar.

A conclusão desta comunicação poderá colaborar com as pesquisas esparsas existentes sobre o assunto e que emergiram de periódicos e livros publicados nos séculos XX e começo do século XXI. Logo, a população mais antiga terá a oportunidade de (re) ver as publicações literárias acontecidas no passado e as atuais, bem como, a oportunidade de ler, analisar, selecionar e relacionar textos escritos por escritores homens (mais que as escritoras) do passado e movidos pela curiosidade a oportunidade de conhecer representações passadas e se interessarem pela produção literária local dos tempos presentes.

A memória pode ser entendida como espaço de sobrevivência e o passado conservado no interior de cada ser humano pode ser compreendido como herdeiro de uma história vivenciada por moradores de uma cidade e onde se registram as recordações daí os relatos contadas nos periódicos (e livros) alagoinhenses. Portanto, de acordo com Bosi (1994), a memória tem a função de limitar a indeterminação do pensamento e da ação e levar o ser humano a reproduzir comportamento que já deram certo.

A escrita assume um lugar no discurso, portanto um lugar de poder. E se quem fala é o homem este não pode desvelar e representar uma mulher de forma diferente, pois ao longo dos anos a escrita vem sendo utilizada para promover

e manter privilégios e exclusões. Deste modo, através da escrita que a mulher é silenciada. Discutir a produção literária de mulheres, a escrita feminina é um ato político e discutir sobre uma escrita recalcada, silenciada é deveras pertinente no que tange compreender o processo de seleção e exclusão. A busca é pelo desvelar as implicações nessa escrita, os entraves em publicações e principalmente compreender o processo histórico-cultural que a envolve.

Dessa forma, Marina Oliveira Reis, Joanita da Cunha Santos, Maria Feijó e Luzia das Virgens Senna, dentre outras, contribuíram para a pesquisa de forma significativa, pois por meio de suas linhas nos reportamos a conceitos e hierarquias e principalmente como ser mulher se dá através de contextos e conceitos históricos que os homens escrevem sobre ela, muitas vezes carregados de equívocos marcados pelas diferenças. A conquista das mulheres configura-se em um ganho social, pois mostra seu poder como forma geral de vencer os obstáculos, transpor limites e atingir o inimaginável.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Cirylo de. **Melancolia**. São Paulo: João Scortecci, 1982.

BATISTA, Eliana Evangelista (Org.). **Alagoinhas**: história e historiografia. Alagoinhas: Quarteto/FIGAM, 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FERREIRA, Silva Lúcia; NASCIMENTO; Enilda Rosendo do. **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LAJOLO, Marisa. **Leitura na escola e na biblioteca**. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2004.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, José Olímpio Paranhos. **Conversa de barbearia.** Alagoinhas: Gazeta dos Municípios, 2001.

SENNA, Luzia das Virgens. **A estrada por onde passei.** Scortecci, 2011.

SILVA, Paulo Santos (Org.) **Desarquivamento e narrativas** - histórias, literatura e memória. Salvador: Quarteto, 2010.



***Parte III***  
***Imaginários regionais e filosóficos***



## O MUNDO MÁGICO DO SERTÃO: UMA ANÁLISE DE GUIMARÃES ROSA

*Diogo de Oliveira Reis<sup>1</sup>*

Neste capítulo, procuraremos interpretar as lideranças tradicionais do *Grande-Sertão*, as quais, a partir de uma estrutura piramidal que tem em Joca Ramiro o seu vértice, ocupam um papel central na narrativa. O que nos interessa é verificar de que forma cada líder, através do capital simbólico acumulado no jogo de relações sociais, consegue se distinguir no grupo de jagunços. A partir de características percebidas como extracotidianas, os chefes se fazem carismáticos diante dos seus seguidores, e são vistos como detentores de atributos sobre-humanos.

Nesse sentido, cada liderança que analisaremos aqui se singulariza por um atributo mágico específico: 1) Hermógenes seria aquele que, através da guerra, se distinguiria no grupo, sendo a ele atribuída a invencibilidade dos homens pactários; 2) Medeiro Vaz seria o fazendeiro que, diante das injustiças do mundo, queima as próprias terras e, simbolicamente, substitui o poderio econômico pelo religioso; 3) Joca Ramiro é o homem das altas políticas que se distingue através da junção de várias formas de capital, como o político, o social e o religioso. Mantendo-se como chefe de uma grande parentela, ele faz uso de várias estâncias de poder.

São esses líderes que analisaremos aqui com o objetivo de compreender a trama maior que é o *Grande-Sertão*. Cada um deles, a partir das mais diversas conjunturas – econômicas, sociais, políticas e religiosas – conseguiu se singularizar diante do grupo quase homogêneo dos jagunços. Pelo reconhecimento adquirido no espaço social, a eles são atribuídos poderes mágicos e todos parecem querer seguir as mesmas lições que Joca Ramiro havia ensinado a Diadorim quando adolescente: “Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente” (ROSA, 1994, p. 148).

---

<sup>1</sup> Doutorando UFPE.

É importante destacar, na nossa análise, que, embora utilizemos o conceito de carisma de Max Weber (1999), procuramos atualizá-lo a partir do aporte teórico de Bourdieu (2001), fornecendo a ele coordenadas que permitem que o vejamos como uma construção social, como uma forma de capital simbólico, e não como uma característica que seria imanente aos agentes.

Do conceito original de Max Weber, no entanto, gostaríamos de recuperar a tentativa de se pensar estâncias de poder que se situam numa situação instável, por não conseguirem reproduzir, sem tensionamentos e conflitos, a tradição, e ainda não serem capazes de instituir os padrões de racionalidade do mundo moderno. É nessa zona, situada entre duas condições de poder completamente divergentes, que passa a ter maior destaque a capacidade particular das lideranças políticas. O líder que souber se utilizar das diferentes formas de reconhecimento no espaço social, associando modernidade e tradição, para reconfigurá-las em torno da própria figura, será aquele que terá mais chances de se distinguir dos demais. Nesse sentido, a atualização do conceito de carisma de Max Weber parece-nos bastante pertinente.

Nos momentos de instabilidade social e política, ao mesmo tempo em que há um enfraquecimento dos poderes instituídos dos grupos tradicionais, verifica-se um acréscimo de poder daqueles que forem capazes de, compreendendo os tensionamentos e as contradições do período, tiverem a habilidade de deles fazerem uso como forma de melhor se inserirem na sociedade. Nesse sentido, os líderes mais carismáticos seriam aqueles capazes de representar ao mesmo tempo mais de uma instância de poder, acumulando para si diferentes formas de capital simbólico. Os chefes carismáticos do *Grande-Sertão* são aqueles que, por terem que lidar com um mundo instável, aprenderam a assumir para si a necessidade de se refundar a ordem instituída para nela permanecerem como grupo dominante: “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar concertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (ROSA, 1994, p. 16).

## O SERTÃO COMO ESPAÇO DO DEMONÍACO

Desde o início da colonização, o Brasil se caracteriza por ser um ambiente de fortes violências simbólicas, em que as práticas de exploração são exercidas de forma quase direta, sem que existam suficientes instâncias mediadoras

que justificassem aos olhos dos grupos subalternos a violência por eles sofrida. Por situar-se, no plano simbólico, como um ambiente sempre em crise, em que as práticas políticas não tardam a ser significadas negativamente pela população, a tentativa por parte dos explorados de procurar lideranças capazes de encarnar o ideário de justiça que falta ao espaço social torna-se uma tônica na história do Brasil. Disso advém a necessidade de, antes de retomar o conceito de carisma de Weber, procurar, através dos estudos da religiosidade popular, compreender as rupturas que se fizeram presentes frente a tentativa feita pela colonização de negar a cultura dos povos africanos e indígenas e significá-la como a antítese dos valores cristãos. Se a dominação sempre se deu de maneira instável, no plano simbólico, é preciso compreender desde o início suas lacunas. É preciso entender de que maneira o colonizador tenta denegar a cultura dos demais povos, significando suas culturas como pertencentes a um *lócus* infernal.

Nesse sentido, retomar as origens da religiosidade popular brasileira é procurar nos documentos da inquisição uma fala ambivalente que já surge como tentativa de negar o demoníaco e afirmar, no seu lugar, o culto aos santos católicos e suas divindades. As práticas religiosas de matriz africana ou indígena, quando não podiam ser negadas, eram defendidas através de um sincretismo religioso que nelas inseria elementos cristãos.

Não por acaso, Sousa (2009, p. 18), na tentativa de recuperar os costumes religiosos dos séculos 16, 17, 18, teve que procurá-los nos arquivos das Devassas Eclesiásticas. É a partir de documentos que têm o diabo como figura central que se tem acesso às práticas religiosas que não faziam parte do catolicismo oficial. Neles, percebe-se que o inferno é sempre uma projeção do colonizador contra a qual o colono tenta encontrar, quase sempre em vão, saídas aceitáveis. Nas palavras de Delumeau: “Com o diabo europeu, os missionários transportaram para a América seu inferno de chamas onde colocaram sem hesitação todos os indígenas que tinham vivido antes da chegada do cristianismo” (2011, p. 390). Tendo em conta a realidade brasileira, podemos acrescentar que nos séculos que se seguiram ao descobrimento também os negros foram transportados para as chamas infernais.

Através do combate à idolatria das religiões populares, a Igreja justifica as práticas exploratórias da colonização, revelando também os traumas e ob-

sessões gerados pelas suas práticas evangelizadoras. Segundo Delumeau (2011, p. 391), os delírios de muitos indígenas mexicanos, anotados pelos jesuítas entre os anos de 1580 e 1620, remetem aos sermões de missionários. No caso deles, a aculturação havia sido tão forte que já não era mais consciente, penetrando nas profundezas do ser humano. Das quase cem visões recolhidas pelos padres, a maior parte comporta elementos demoníacos ou repressivos e nelas o inferno aparece três vezes mais do que o paraíso.

Criava-se, nas terras de além-mar, representações que tendiam a descrever a natureza como edênica e o povo que nela vivia como bárbaro e infernal. Posteriormente, como tentativa de justificar o envio de degredados para o Brasil, o país adquire a imagem de purgatório. Era nele que os infratores da Metrópole deveriam pagar pelos seus pecados antes de retornarem para Portugal. Nas palavras de Sousa: “Céu e Inferno se alternavam no horizonte do colonizador, passando paulatinamente a integrar, também o universo dos colonos e dando ainda espaço para que, entre eles, se imiscuisse o Purgatório” (2009, p. 372).

Aos poucos, a imagem do inferno, de simples projeção do colonizador, passaria a ser assimilada pelos que aqui viviam, gerando os mais diversos conflitos e traumas, e fazendo parte da mentalidade popular. As tradições de matriz africana e indígena teriam que lidar de antemão com a figura do demo, cujo lugar de relevância havia sido imposto pelo imperialismo europeu. A forma de simbolizar essa figura, porém, na medida em que se inseria na cultura popular, era tanto de reprodução da fala do colonizador como de resistência. O demoníaco por vezes surgia como um espelho reverso que devolvia ao colonizador e às classes dominantes a mesma imagem de violência e barbárie com que eles queriam definir as práticas dos nativos. De acordo com Santiago (2013), no século XVIII, não seriam poucas as lideranças políticas que ganhavam a fama de pactários, tais como: o general José Pereira Figueiras, no Ceará, em 1810, e o padre José Vitório, na região mineradora, em 1847.

É a presença múltipla do demoníaco que iremos encontrar no *Grande-Sertão*. Ele é tanto o indicador da presença de uma cultura imperialista que tende a significar negativamente as práticas não cristãs, como uma forma de defender-se da violência sofrida, através de um olhar-reflexo que utiliza os mesmos simbolismos do acusador para defini-lo. É nesse sentido que o

Hermógenes, chefe de jagunços que se caracteriza pela tentativa de manter o carisma bélico de homem invencível, é significado negativamente pelo grupo: “O Hermógenes fez o pauto. É o demônio rabudo quem pune por ele...’ Nisso todos acreditavam” (ROSA, 1994, p. 82).

O inferno, ao ser ressignificado pelo narrador, deixava de ser o espaço das práticas religiosas indígenas e africanas, para ser o lugar de uma ausência. Ele seria o oposto da bondade e misericórdia de Deus: “O que não é Deus, é estado do demônio (...) O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver” (ROSA, 1994, p. 77). O inominável, na fala do protagonista, não eram as formas culturais com as quais ele estava acostumado e que no passado haviam sido alvo da Inquisição, mas as atitudes que para o grupo não eram passíveis de compreensão. A perversão do Hermógenes, por não conseguir se justificar aos olhos da tradição, era traduzida como sendo a de um homem pacífico. Por isso, são essas mesmas características que são usadas como definidoras da concretização do acordo com o demo. Afirma o jagunço Lacrau:

Ah, pois porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia; e, o que queria, arrumava, tudo (...) Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão... (ROSA, 1994, p. 581).

O pacto que se firmava através da falta de piedade e do sangue dos homens justos era o reverso de uma história que havia começado com a chegada dos portugueses ao Brasil. O Hermógenes era o resultado de um agir que se fazia em nome da eficiência da guerra e contra os valores da tradição. O mesmo mundo ocidental que havia sido responsável pela chegada dos valores cristãos, definidores da tradição brasileira, possibilitava agora a entrada em cena de uma racionalidade que aprendera a relegar esses mesmos valores em nome de uma maior eficiência. O Hermógenes representava a perversão de quem se utilizava da lógica da guerra para exercer a maldade. A violência por ele praticada era feita tranquilamente, no gesto impessoal de afiar facas demoradamente. O Hermógenes não tinha paixão e, por isso mesmo, representava o demoníaco na sua forma mais pura:

Ele gostava de matar, por seu miúdo regozijo. Nem contava valentias, vivia dizendo que não era mau. Mas, outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: – “Guardem este.” Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. Depois dum tempo, ia lá, sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca. (ROSA, 1994, p. 236).

O problema maior da guerra, no entanto, não se encontrava no Hermógenes, mas na aliança que com ele se fazia. Por que homens que não eram perversos aceitavam a sua liderança com naturalidade? É esse o questionamento que Riobaldo irá fazer a Diadorim, ao se perguntar de que forma Joca Ramiro, como homem de altas políticas, aceitava a presença da encarnação do mal entre os seus aliados:

Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal? Diadorim me escutou depressa, tal dúvida de meu juízo: – “Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!” (ROSA, 1994, p. 237).

A resposta encontrava-se na eficiência do Hermógenes como mero instrumento de guerra para ajudar no combate ao inimigo. Mas não só aí. Também na desumanização da guerra contínua que fazia os homens esquecerem-se de seus valores e agirem de forma bestial poderia se encenar uma explicação. A guerra contínua havia naturalizado a perversão.

## O CONCEITO DE CARISMA EM MARX WEBER

Se a ordem tradicional, antes da chegada de formas de racionalização mais burocráticas ou instrumentais, já dava vazão a fissuras e a busca de figuras messiânicas, com sua chegada ensinaria ainda mais a incompreensão dos

grupos populares. A modernidade, ao tentar homogeneizar os agrupamentos sociais em nome de uma ética da eficiência, muitas vezes chocava-se com as convicções populares e era significada negativamente com os mesmos elementos que antes haviam sido utilizados para negar a cultura dos grupos minoritários. No Grande-Sertão, o demoníaco apresenta seu verso e seu reverso, numa constante ambivalência, sem que adquira uma definição última. O demoníaco, de violência sofrida pelos grupos oprimidos, passa a ser a forma como estes encontram de se defender de uma realidade que se tornou incompreensível e precisa de uma figura carismática para atingir a estabilidade almejada.

Diante de mudanças racionais que se impõe de fora para dentro e são ressignificadas como demoníacas pela coletividade, aquela exercida pelo líder carismático aconteceria de dentro para fora, através da capacidade do líder de reorientar o grupo em torno de novas formas de agir capazes de dialogar de forma mais direta com a tradição. Para Weber (1999), o carisma se constitui como o poder revolucionário especificamente “criador” da história, por transgredir todas as normas da tradição, impondo uma sujeição íntima ao nunca visto, ao invés de, simplesmente, substituir os preceitos tradicionais pelas regras modificáveis da burocracia.

Seguindo o critério de homem carismático de Weber (1999, p.158), como o de ser detentor de uma qualidade considerada como extracotidiana em virtude da qual se atribuem a uma pessoa poderes sobrenaturais, ao menos três líderes do sertão podem ser considerados carismáticos: Hermógenes, por ser visto como homem do corpo fechado e pactário, simbolizaria um carisma bélico, pela eficiência como vence as batalhas e as organiza, transgredindo as formas tradicionais em favor de uma maior eficiência; Medeiro Vaz, pelo papel de liderança religiosa, capaz de instaurar milagres, seria um líder carismático em constante diálogo com a tradição; por fim, Joca Ramiro, como líder político, seria o homem político por vocação, capaz de integrar os dois anteriores. No caso das três lideranças, apenas a suposta vocação de liderança dos chefes seria insuficiente para compreender o papel que eles exercem no romance, sendo necessário complementar a teoria de Weber com a teoria de Bourdieu de capital simbólico. Segundo Bourdieu (1996, 2001), o poder simbólico adquirido por uma liderança, muitas vezes chamada de vocação, dom ou carisma, não deixa de relacionar-se com a distri-

buição desigual de várias estâncias de poder no jogo das relações sociais. Para entender os agentes no espaço social, seria importante perceber não só o capital econômico dos mesmos, mas também o capital cultural de cada um, e a forma como eles, no campo em que estão inseridos, conseguem ser reconhecidos pelas diversas lideranças em disputa (capital social). Tendo isso em vista, e uma vez que já mencionamos o papel do Hermógenes no romance, centraremos a nossa análise nas figuras de Medeiro Vaz e Joca Ramiro.

### MEDEIRO VAZ: MONGE, PEREGRINO E CHEFE DE JAGUNÇOS

Nas primeiras páginas do *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo fornece à Medeiro Vaz um estatuto mais alto do que o conferido aos outros chefes. Diz ele: “Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz” (ROSA, 1994, p. 17). Ao falar da Serra do Cafundó, lugar tranquilo e pacífico, o narrador complementa o que havia dito antes: “Medeiro Vaz, em lugares assim, fora de guerra, prazer dele era dormir com camisolão e barrete; antes de se deitar, ajoelhava e rezava o terço” (ROSA, 1994, p. 32).

A junção de seriedade e antiguidade, no contexto do sertão, remonta ao papel desempenhado pela religiosidade popular. À ideia de seriedade, acrescentam-se as roupas e o terço, próprios dos padres e monges. Também o aspecto físico e os modos de ser não destoavam em nada do que já foi assinalado: “Ossoso, com a nuca enorme, cabeça meia baixa, ele era dono do dia e da noite – que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caititu, tão antigas” (ROSA, 1994, p. 35).

Se a aparência já fornece ao personagem certa sacralidade, os costumes, incrustados no corpo e nas formas de agir e perceber o mundo, favorecem ainda mais a crença popular na sua figura. Ser dono do dia e da noite é ser um mediador, um escolhido de Deus, capaz de levar para os demais homens as mensagens divinas. As complementações não param por aí, elas continuam durante toda a narrativa.

A linguagem de Riobaldo lembra o modo de luta dos jagunços, cheio de avanços e recuos, linguagem que se resguarda para melhor se revelar mais

adiante. Segue a descrição: “Chefe nosso, Medeiro Vaz, nunca perdia guerreiro. Medeiro Vaz era homem sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras. Nunca relatava antes o projeto que tivesse, que marchas se ia amanhecer para dar” (ROSA, 1994, p. 36).

A fala calculada, o jejum de palavras, tudo contribui para sacramentar a figura do chefe. A própria expressão “nos usos formado” indica a presença de costumes que diferem o personagem da maioria. Porém, eis que, dessa religiosidade contida, surge a violência mais determinada: “Se ele em honrado juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra” (ROSA, 1994, p. 36).

A mudança de atitude, se, num primeiro momento, causa estranhamento, acaba por emprestar maior verossimilhança ao personagem, se pensarmos no lastro cultural fornecido pelos muitos movimentos milenaristas e pelo próprio catolicismo. Na religiosidade cristã, não faltam heróis guerreiros que justificam a violência como única forma possível de se combater a heresia. De acordo com Weber: “A maldade do mundo, provocada pelo pecado original, permitia com relativa facilidade a integração da violência na ética como um meio de disciplina contra o pecado e os hereges que colocavam em perigo a alma” (WEBER, 1982, p. 148).

No romance, não é casual o fato do passado de Medeiro Vaz lembrar o de muitos santos católicos. Resumindo a vida do chefe de jagunços, diz o narrador:

Quando moço, de antepassados de posses, ele recebera grande fazenda. Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas (...) Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. (...) Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete (...) e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça. De anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito. (ROSA, 1994, p.86).

Medeiro Vaz tem a sua vida de andarilho descrita em apenas uma linha: “de anos, andava. Dizem que foi ficando cada vez mais esquisito” (ROSA, 1994, p.86). Essa peregrinação, que não sabemos quanto tempo durou, foi suficiente para demarcar diferenças significativas nos traços e nos modos de ser do personagem, fazendo com que o mesmo causasse um misto de estranhamento e admiração. O que se sabe logo adiante é da fidelidade do asceta à figura de Joca Ramiro:

Quando conheceu Joca Ramiro, então achou outra esperança maior: para ele, Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres. (ROSA, 1994, p. 56).

## AS TRÊS ALTURAS DE JOCA RAMIRO

Joca Ramiro encontra-se no vértice da pirâmide do *Grande-Sertão*, sendo aquele que centraliza em torno de si as formas de reconhecimento dos demais membros do grupo. Como grande líder, ele precisa delegar aos outros chefes funções que, muitas vezes contraditórias entre si, ajudam-no a se perpetuar no poder. Exercendo um papel primordial, nesse sentido, encontra-se a figura de Medeiro Vaz que, como subchefe religioso, ajuda a assegurar a áurea do líder como figura messiânica. Joca Ramiro, nas palavras de Medeiro Vaz, era um par-de-frança, capaz de tomar conta de todo sertão e impor justiça aos demais. As suas leis não provêm apenas da tradição, elas resultam de forças transcendentais (sobregovernos) que se concretizam na capacidade do chefe de reorganizar os costumes em nome dos anseios coletivos.

Além da religiosidade de Medeiro Vaz, era preciso ter subchefes de uma fidelidade incontestante aos seus desígnios e que, fortemente pautados pela tradição senhorial e guerreira, pudessem ajudá-lo a manter a coesão do grupo durante as lutas políticas. São eles: Sô Candelário, Titão Passos, e João Goanhá. Nas palavras de Weber: “Os seguidores só podem ser controlados enquanto uma fé honesta na pessoa do líder e sua causa inspirar pelo menos parte deles” (1982, p. 74). Esses três, pautados pela tradição, ajudam Joca

Ramiro a manter a extensão da sua grande parentela e fornecem estabilidade ao grupo.

Todos os subchefes citados seguem maneiras de agir que Max Weber (1991, p. 15-16) classifica como *Ética de Convicção*, referindo-se àquelas formas de conduta firmadas em torno de valores e costumes que se baseiam em fins últimos. Trata-se de uma ética que, não considerando as consequências previsíveis dos próprios atos, tende a explicar a possível vitória ou derrota através de motivações religiosas. O que importa são valores como honra, dignidade, beleza, e todos os demais direcionamentos transcendentais do agir, e não os seus possíveis resultados práticos.

Para fazer com que o seu grupo siga também objetivos pragmáticos, Joca Ramiro precisa de subchefes que encarnem um tipo de conduta que vise a utilização de meios racionais a fim de se atingir os anseios almejados. No lugar de se guiarem por concepções religiosas, esses líderes pretendem levar o grupo a agir em função dos próprios interesses. Essa forma de conduta, que Weber (1991, p. 15) denomina *Ética da Responsabilidade*, é a daqueles que são capazes de prever as consequências dos próprios atos, definindo-os através dos prosseguimentos mais eficazes e que melhor se adaptam aos fins. No romance, o subchefe que melhor materializa esse tipo de ação é Ricardão. Ele é o líder que, através da sua fala, demonstra seguir uma lógica baseada em “meios-fins”, tentando conduzir os demais a uma racionalidade que substitua os valores religiosos por condutas que tenham como meta principal a vitória do grupo e a consecução dos seus interesses pecuniários.

Por representar a mais completa ausência de finalidades últimas para o agir humano, e subverter tudo a questões meramente econômicas, Ricardão é também aquele que não impõe freios aos meios necessários para se atingir a eficiência desejada. É por isso que, no *Grande-Sertão*, ele sempre aparece atrelado à figura do perverso Hermógenes. Esse segundo chefe sente um prazer sádico na tortura dos prisioneiros e justifica a própria conduta como sendo o meio mais eficaz de obter informações dos oponentes. O ato de torturar, na medida em que se faz em nome da eficiência, indica que muitas vezes as condutas aparentemente mais racionais são também as mais bárbaras.

Muito embora sejam sensíveis as diferenças entre as duas éticas expostas, elas não se contrapõem, tendendo a se complementarem no homem de vocação política. Representado por Joca Ramiro, esse homem é aquele capaz de congregar em torno de si os dois modelos éticos mencionados. Para isso, ele precisaria ser detentor de três qualidades: a paixão, o sentimento de responsabilidade e o senso de proporção. Dos chefes tradicionais, ele aprenderia a fundamentar sua ação em finalidades últimas, mais nobres, incapazes de serem definidas estritamente em termos racionais. A paixão é, em última instância, aquilo que se encontra na base da sua conduta. Dos chefes mais racionais, ele aprenderia a assumir as consequências das próprias ações, impelindo o agir a práticas mais racionais e eficientes. A capacidade de unir duas éticas aparentemente antagônicas exigiria do líder político um forte senso de proporção. Em situações de impasse, o chefe carismático teria que optar por condutas que, sem negar os valores da coletividade, levassem em conta também os interesses pragmáticos do grupo.

Para não fazer a ação degenerar em simples utilitarismo, o líder precisa eleger uma causa em torno da qual lutar. A ética da responsabilidade, para não se corromper em simples interesse individual ou coletivo, deve ser sentida, nas palavras de Weber (1982, p. 151), no coração e na alma do seu agente. Caso contrário, ela pode ser tornar demoníaca: "Tudo aquilo pelo que se luta através da ação política operando com meios violentos e seguindo uma ética da responsabilidade põe em risco a 'salvação da alma'" (WEBER, 1982, p. 150).

Mas o grande equívoco do agir político não se encontra apenas na ação que desconhece fins últimos. Ele assume também um lugar no inconsciente daqueles grupos que, seguindo fins absolutos, vivem em função da guerra e são incapazes de assumir as consequências das próprias ações. As metas, anteriormente nobres, vão sendo desacreditadas em meio a conflitos armados que não atingem seu término. O interior do indivíduo, em tais condições, modifica-se sem que ele mesmo perceba. Atônito, ele não é capaz de compreender os demônios interiores que dele se acercam.

Contra a rigidez dessas duas posturas, Weber se utiliza de um antigo ditado: "O diabo é velho; envelheça para compreendê-lo!" (WEBER, 1982, p. 150). O envelhecer, aqui, nada indica em termos de idade cronológica. Trata-se daquela velhice de quem, jovem ou não, sabe fazer uso da experiência e

compreende que toda política, para ser plena, pressupõe uma maior consciência individual: “A idade não é decisiva; o que é decisivo é a inflexibilidade em ver as realidades da vida, e a capacidade de enfrentar essas realidades e corresponder a elas interiormente” (WEBER, 1982, p. 151).

O demônio adentra o sertão pela rigidez utilitarista ou inconsciente dos grupos em luta e pelo assassinato do único que, tendo um maior senso de proporção, era capaz de ver realidades aparentemente opostas como suplementares entre si. Joca Ramiro, nas palavras de Diadorim, “era um imperador em três alturas” (ROSA, 1994, p. 247), sendo capaz de representar interesses divergentes entre si.

Enquanto fosse viável conciliar tradição e modernidade, ele permaneceria existindo entre os homens como um ideal utópico. Isso não mais sendo possível, percebe-se que aquilo que Weber considerava ser uma vocação do homem político era na verdade uma construção histórica. O homem vocacionado havia sido criado em torno de uma realidade política peculiar, e poderia também por ela impossibilitar-se. Ou seja, muito daquilo que Weber chama de vocação diz respeito a conjunturas políticas específicas, formas particulares de aquisição de capital simbólico e de conseguir reconhecimento diante da coletividade.

A morte de Joca Ramiro representava a vitória, no plano da narrativa, de uma Ética da Responsabilidade que se enrijecera e inviabilizara o diálogo com a tradição. No lugar da fé no líder, outras realidades muito mais mesquinhas vêm à tona nas cenas anteriores e posteriores à sua morte: 1) a ausência de valores e os interesses pecuniários dos homens que o assassinaram em nome de formas de agir mais eficientes; 2) o cego desejo de vingança daqueles que seguem a tradição sem serem capazes de sobre ela refletir ou medirem suas consequências; 3) e, por fim, quando as crenças tradicionais perdem a força com o prosseguimento da guerra e as convicções iniciais se dissipam, a vontade de fazer parte do grupo restringe-se apenas ao desejo de permanecer lutando e às pilhagens, como forma de evitar a pobreza circundante.

Todas essas mistificações já estavam presentes antes da morte de Joca Ramiro, e ele fazia uso delas como forma de se manter no poder. Para a maioria

dos seus seguidores, ele era o homem do cavalo branco que pairava acima dos demais. Na concepção de uns poucos, a mistificação do líder era apenas uma forma de fazer valer seus interesses econômicos. Depois que morrera, as divisões se tornaram mais nítidas. Aos poucos, ao se prolongar a guerra entre modernidade e tradição, a primeira irá confirmar a sua eficiência frente à incapacidade da segunda de, diante do caos, conseguir manter as mesmas convicções. Na guerra, a modernidade sempre vence. É apenas depois dela, quando os homens se dão conta do próprio potencial destruidor, e se responsabilizam por ele, que os valores que tinham sido relegados podem (apenas podem) novamente assumir algum lugar no mundo.

O que os seguidores de Joca Ramiro não perceberam é que o que ele tentara evitar como homem político foi justamente a rigidez que caracteriza o demoníaco. Seguir o chefe não seria lutar para vingar sua morte, mistificando o real em nome de sobregovernos. Para dar continuidade a Joca Ramiro seria preciso tentar, uma vez mais, pontear opostos num agir que tentasse conciliar tradição e modernidade. Seria preciso associar a ação consequente, própria da modernidade, com o agir em nome da convicção e dos valores, herdados da tradição.

Quando tanto a tradição quanto a modernidade se enrijecem demais, dando vazão ao demoníaco, elas se tornam intoleráveis e não mais conciliáveis entre si. A modernidade do Hermógenes seria esse limite, de uma razão que se perverteu e se tornou intolerável. O personagem seria, desde o início, a personificação do mal. Dito isso, o equívoco de Joca Ramiro foi conceber como natural uma racionalidade que já havia se pervertido. É por não ter traçado esse limite, entre o aceitável e o inaceitável, que o senso de proporção por ele representado fracassou e o sertão se tornou um cenário de mortes e destruição.

Nesse sentido, o único personagem que consegue superar Joca Ramiro, num plano que não seria mais o da política propriamente dita, é o Riobaldo-narrador. Além de pontear opostos, o protagonista sabe que não basta associar duas éticas aparentemente divergentes. É preciso também saber o limite, o momento em que o agir se perverteu e não pode mais ser tolerável. Mas, para que Riobaldo adquira tal consciência, primeiro seria necessário que o demoníaco, através da mediação dos homens, conseguisse se materializar no ser-

tão. É apenas depois do trauma da guerra que ele é capaz de compreender a dimensão do mal e assumi-lo sem mistificações. Ao ser capaz de reviver as experiências, para recontá-las para nós leitores, o narrador consegue, finalmente, concretizar o velho ditado lembrado por Max Weber: "O diabo é velho; envelheça para compreendê-lo!" (WEBER, 1982, p. 150).

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTIAGO, Luiz Carlos Mendez. **O Mandonismo Mágico do Sertão**. 2013. Dissertação. (Dissertação em História) Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros.

SOUSA, Laura de Mello. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Brasília: Editora da UNB, 1999. 1 vol.

\_\_\_\_\_. A política como vocação. In: **Ensaios de Sociologia**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1982.

## A PROBLEMÁTICA DAS IDENTIDADES EM ANDRÉ SANT'ANNA

Ari Denisson da Silva<sup>1</sup>

A arte e a cultura de um determinado lugar costumam ser instrumentalizadas no sentido de forjarem mitos e estereótipos a respeito de um povo. Esses mitos podem facilitar a coesão entre diferentes indivíduos, fazendo-os desenvolverem um sentimento de pertença a algo maior. Por outro lado, pode fazer com que ideias e interpretações limitadas sobre determinado país, região ou comunidade façam as vezes de *commodities*: uma vez vendidas lá fora, tornam-se lei e esse Outro passa a ser visto apenas desta forma e de nenhuma outra. Um desafio que aparentemente se impõe ante escritoras e escritores no Brasil hoje é o de transcender as ideias prontas, reducionismos que nos perseguem. Para esta observação, trazemos aqui um trecho de uma matéria da versão brasileira do jornal madrilenho *El País*, escrita por um jornalista espanhol:

[...] está claro que se pode falar de uma nova literatura entre os nascidos depois dos anos 1970, muito distante do regionalismo e dos costumes dos seus antecessores, depois da independência do país. Apesar do clichê do exotismo, a diversidade e a multiétnicidade associados ao gigante sul-americano, a nova narrativa brasileira poderia estar ambientada em Paris, Londres e Madri e, de fato, está (BALLESTEROS, 2016).

O clichê seria o repertório de afirmações sobre o Brasil, construído desde a carta de Caminha e, eventualmente, referendado pelas elites locais, quando lhes convém. Não que o fato de um escritor transpor esse clichê em sua obra seja algo necessariamente novo, mas tem sido bastante evidente nas últimas décadas. Na mesma matéria, ao entrevistar Cristóvão Tezza, um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, Cecilia Ballesteros extrai esta afirmação significativa do autor de *O filho eterno*:

---

1 Doutorando UFAL/IFAL. E-mail: aridenisson@gmail.com

Já houve uma grande ruptura com os anos 1970, que fechou um ciclo mais ou menos clássico da ficção e da poesia do século XX [...]. Nos anos 1980 e 1990, houve uma espécie de hibernação de uma geração intermediária que seguiu novos caminhos, mas foi uma transição. A característica da nova literatura é a ruptura com a tradição clássica. Reflete claramente a nova realidade econômica, política e social do Brasil. Hoje, o país é profundamente urbano e tenta dialogar com a realidade internacional (*apud* BALLESTEROS, 2016)

Ao longo da matéria ela ainda traz dois problemas: primeiro, a dificuldade de se encontrarem traduções de obras brasileiras mundo afora, o que dificulta o diálogo aparentemente pretendido; em seguida, a mesma dificuldade em transpor as expectativas de leitores estrangeiros ao se depararem com uma obra brasileira, bastante relacionadas aos clichês dos quais nossa literatura estaria buscando se desvencilhar:

Há quem aponte também, como a escritora Noemi Jaffe, que muitas vezes as editoras estrangeiras buscam um conjunto de estereótipos (futebol, samba, favela...) dos quais muitos escritores justamente tentam escapar (BALLESTEROS, 2016).

Um possível exemplo dessa “nova” literatura poderia ser visto no romance de André Sant'Anna *O Paraíso é bem bacana*, publicado em 2007 pela Companhia das Letras.

O romance narra a trajetória de Mané, jogador de futebol que carrega muitos pontos de convergência com o maior praticante do esporte que o país já teve: goleador, negro, franzinho, origem humilde, o jovem, que à época dos eventos culminantes da história, conta seus dezessete anos (a idade de Pelé ao jogar sua primeira Copa do Mundo), reacende as esperanças do Santos Futebol Clube de ter encontrado um novo Messias da Vila Belmiro, aquele que levará o Peixe de volta às glórias dos anos sessenta. Ao terminar seu primeiro treino no sub-17, repleto de dribles e gols, a comparação é imediatamente posta por um torcedor:

“Como é que você chama, garoto?”

“Manoel. Mané.”

“Já ouviu falar do Pelé, né? Claro.”

“Já.”

“Você se parece muito com ele. Tem a mesma cara, o mesmo corpo que ele tinha quando chegou aqui.”

“É?”

“É sim. E o Pelé oi o melhor jogador que já existiu.” (SANT’ANNA, 2007, p. 145-146).

Dentro das quatro linhas, Mané é um jogador cheio de aptidões. Fora delas, é quase um ser primitivo. Qual se fosse uma espécie de Fabiano do litoral paulista, fala com os outros de forma lacônica e desarticulada. Dedicava boa parte de seus esforços a comer e masturbar-se e ama de forma “platônica”, guardadas as devidas proporções.

Lembremos da constatação da reportagem mencionada acima, a qual alega que muitas vezes a produção literária contemporânea fica ilhada também devido à predisposição dos leitores estrangeiros em irem atrás dos chavões a respeito do Brasil, contra os quais os escritores se rebelam. Maldição das colônias, esse grande Outro do mundo globalizado:

O país sempre foi definido pelo olhar que vem do exterior. Desde o século XVI, momento em que o “Brazil” nem era “Brasil”, e sim uma América portuguesa profundamente desconhecida, o território já era observado com ares de curiosidade. Tal qual o “outro” do Ocidente, o Brasil surgia representado ora por estereótipos que o designavam como uma grande e inesperada “falta” — de lei, de hierarquia, de regras — ora pelo “excesso” — de lascívia, de sensualidade, de ócio ou de festas. (SCHWARZ; STARLING, 2015, p. 18)

A insistência em querer ver o Brasil a partir dos lugares-comuns seria um lembrete, consciente ou não, do “lugar” de uma ex-colônia no concerto das nações. E Mané pode ser lido, até certo ponto, como uma metáfora do Brasil que, ao mesmo tempo que não dispõe das condições desejáveis para resistir conscientemente a esse modo impositivo de o entender, tampouco se deixa ler facilmente e até recusa essa leitura em determinados níveis. O garoto ousa abrir mão da comparação que vários aspirantes a profissionais da bola poderiam almejar, uma vez que o craque de seu coração é outro. Vejamos

a resposta que Mané dá ao velho torcedor, que acaba de firmar a grandeza incomparável de Pelé como maior jogador que já houve: “Não foi, não. Foi o Renato Gaúcho.” (SANT’ANNA, 2007, p. 146). Mas, triste contradição, a rebeldia de Mané tem um componente que podemos considerar negativo: sendo negro, Mané não se enxerga como tal e assume como referência o ídolo do Fluminense Football Club, seu time do coração, de fenótipo evidentemente distinto do de Mané, para gozação dos seus colegas do impiedoso meio futebolístico adolescente:

“E aí, Mané? Você é igual o Pelé?”

“...”

“É ou não é? Os cara tão perguntando na televisão.”

“É ou não é? Fala, Mané!”

“...”

“Você é igual que jogador?”

“É o Pelé, é?”

“Renato Gaúcho.”

“?”

“?”

“?”

“?”

“?”

“?”

“Rá rá rá rá rá [...]” (SANT’ANNA, 2007, p. 235).

Durante a Taça São Paulo, Mané é vendido para o Hertha Berlim, time de futebol mediano na Alemanha. Durante a viagem, conhece aquele que seria uma de suas principais companhias na capital do país: o também atacante Uéverson, que vai lembrar Mané de sua condição enquanto este a renega:

“Eu sou Dez, mas eu não sou Pelé, não. eu sou é Renato Gaúcho e vou fazer gol e vou na Copa do Mundo ganhar a taça. O meu pai não é o Amaro, não. A minha mãe não é a minha mãe, não. A minha mãe é a Paméla e o meu pai é o Renato Gaúcho.”

“Tá maluco, cumpade? Isso aí é problema mental. Tu é preto, cumpade, que nem eu. Comé que tu vai ser filho do Renato? Não vai me dizer que tua mãe tentou aplicar o golpe no Renato. Só que,

dessa cor aí, não dá pra enganar, né? Tua mãe é preta?" (SANT'ANNA, 2007, p. 313).

Mesmo no futebol, onde a representatividade negra pode-se dizer razoável, comparando com outros meios midiáticos, Mané renega a possibilidade de se ver em Pelé. Uma possível alegoria do Brasil, mais uma vez: "Nós nos classificamos em tons e meios-tons, e até hoje sabemos que quem enriquece, quase sempre, embranquece, sendo o contrário também verdadeiro" (SCHWARZ; STARLING, 2015, p. 15).

O fato de grande parte do romance se passar na Alemanha acaba servindo também para exercitar os estereótipos construídos no Brasil pelos estrangeiros, sobretudo aquele que ocupam posição privilegiada (no caso, os europeus). Este exercício consiste em apresentá-los, mas ao mesmo tempo, demonstrar, por meio de um perverso *Ridendo castigat mores*, o quanto eles limitam a leitura sobre o Outro. Mesmo a personagem Mechthild, uma adolescente alemã da mesma idade de Mané (e que por ele se apaixona), fala como alguém que deteria senso crítico suficiente para ser contrária, por exemplo, às injustiças de seu país e do mundo como um todo. Ela é europeia, afinal.

A subversão dos estereótipos de identidade pode ser vista como algo de nosso tempo, podendo surgir inclusive em reação a estes: uma vez que o Outro é sempre visto como tal, limitando-se-lhes a possibilidade de serem lidos (HALL, 2011, p. 86-87).

André escolhe ainda um tema um tanto quanto espinhoso para *O Paraíso é bem bacana*: o islamismo e a tensão com o "Ocidente". Mané se converte ao islã e se explode durante um jogo, mas não morre nem mata ninguém. Este tema parece ter-se tornado mais presente na cultura popular ocidental nas últimas décadas, como forma de entender (ou de recusa a entender) o "Oriente" e as práticas culturais habitualmente reconhecidas como próprias a ele. Intervenções de potências imperialistas, conflitos e genocídios ocorridos (ou ainda em curso) no Oriente Médio, bem como a reverberação desses eventos noutras partes do mundo (geralmente no Ocidente e na África Subsaariana) através de atos terroristas, iconicamente representáveis pelo Onze de Setembro e pela Guerra do Iraque, despertam a atenção deste "ou-

tro”, deste grupo social que, embora bastante presente no que costumamos chamar de Ocidente, ainda é visto, aparentemente, como algo apartado, que não traz possibilidade de identificação empática.

Na história do jovem jogador Mané, o fato de ele ser brasileiro e, bem à sua maneira, muçulmano traz perplexidade às demais personagens brasileiras e europeias — a maioria delas branca<sup>2</sup> — que acompanham sua história inusitada. Evocam inclusive estereótipos, tanto de brasileiros quanto de muçulmanos<sup>3</sup> para tentarem explicar (mais a si do que aos demais) o fato em torno do qual gira a história: “Eu não sabia que no Brasil também havia muçulmanos. O pessoal de lá é tão sensual, com aquelas mulheres lindas de Copacabana, todo mundo bebendo caipirrrrinha. Os muçulmanos não são proibidos de beber?” (SANT’ANNA, 2007, p. 16)<sup>4</sup>.

Edward W. Said, em seu clássico *Orientalismo*, teoriza sobre como o Oriente e o ocidental são vistos como o “Outro” do Ocidente e de como à elaboração dessa dualidade Oriente–Ocidente subjaz uma relação hierárquica, na qual o ocidental se vê como superior inclusive no conhecimento a respeito desse outro:

o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente — fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o, em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 2012, p. 29).

O oriental seria, portanto, aquele sobre quem o ocidental sabe o suficiente para “entendê-lo” e, conseqüentemente, dominá-lo. A América Latina sempre foi uma espécie de não Ocidente, de terreno do “exótico”, objeto, portanto, desse ato de entender.

.....  
2 Nem todas as personagens de *O Paraíso é bem bacana* têm seu pertencimento étnico claramente demarcado no romance. Nestes casos, vamos pelas situações em que essas personagens terão sua etnia lembrada pelo Outro e entendemos que, nestes casos, elas não são negras.

3 Aqui nos referimos aos muçulmanos já *pertencentes* a povos de maioria islâmica.

4 As citações de *O Paraíso é bem bacana* em itálico, são uma chave indicando que a personagem originalmente falou além/ao..

No geral, as personagens brasileiras masculinas de relevância, as quais permearão toda a narrativa, vão de encontro aos estereótipos e à identidade forjada para elas: dentre elas, duas são negros (Mané e Uéverson). O protagonista, no entanto, tem um problema devidamente apontado por Dalcastagnè:

O garoto — que, segundo nos contam, é quase afásico — só chega até nós através dos discursos ruidosos que estão à sua volta, invadindo seu espaço, contaminando sua história. Todos falam do Mané, todos dizem o quanto ele é idiota, todos destilam sua raiva. O narrador, não menos autoritário, recolhe essas falas e despeja-as sobre sua personagem, soterrando-a, e ela permanece inerte, na cama do hospital. Embora seja o protagonista do livro, Mané é explicitamente silenciado — é, ainda, objeto da fala dos outros, dos médicos, treinadores, vizinhos, torcedores e jornalistas. O foco do romance não é o seu corpo objetificado (ou o desejo que esse corpo inspira em alguma mulher animalizada), e sim os discursos que incidem sobre ele e que parecem tentar desviar nossa atenção do rapaz. Mesmo assim, por trás de tanto barulho ainda podemos enxergar um garoto negro e assustado nos olhando nos olhos, em silêncio (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 100).

É de Dalcastagnè também a já relativamente famosa e extensa pesquisa sobre o perfil médio não apenas do escritor brasileiro, como também das personagens (que são principalmente brancas de classe média). A etnia de Mané e Uéverson é bastante marcada ao longo do romance, não apenas por meio da recusa em aceitar facilmente os estereótipos, mas também pela afirmação do Outro.

Ao ver Mané no hospital desfigurado por causa da bomba, os enfermeiros pensam “ele é um terrorista muçulmano” e julgam saber sobre ele o suficiente apenas com esta afirmação. A enfermeira Ute, que apresenta um viés sobre o islamismo aparentemente decalcado de algumas vertentes do movimento feminista, expressa logo de início seu descontentamento em ter que cuidar da vida dele, recordando os sofrimentos expostos por várias mulheres do mundo islâmico por diversas razões: “Eu não tenho pena desse paciente [...]. Esses turcos são todos malucos. [...] Quer saber? Ele não vale o soro que eu vou dar a ele” (SANT’ANNA, 2007, p. 11).

Quando os funcionários do hospital (e um colega de leito, também brasileiro) descobrem que Mané na verdade vem do Brasil, a tal perplexidade mencionada acima se manifesta por meio de falas nas quais transparece uma visão bastante estereotipada do brasileiro. As palavras “brasileiro” e “muçulmano” parecem não casar. A mentalidade orientalista entra em pane: A América Latina toda funciona como um satélite do Ocidente, embora não seja considerada propriamente ocidental: *Occidente, pero no mucho*. O brasileiro/a brasileira, guardadas as devidas proporções, seria visto pelo ocidental “propriamente dito” (o dos países ricos) como “um dos nossos”, ao passo que o muçulmano frequentemente não o seria, mesmo quando nacional de um desses países. Mané, amalgamando em si essas duas identidades, confunde e assombra aqueles à sua volta. Ainda Said: “nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano — parte afirmação, parte identificação do Outro” (SAID, 2012, p. 13). Mesmo sendo um latino-americano, negro, pobre, semianalfabeto e, por conseguinte, um “meio-ocidental”, Mané obriga os alemães e brasileiros que o veem como “Outro” a terem alguma identificação com ele, por remota que seja. Talvez seja preciso reconhecer, contudo, que no “computo geral”, Mané continua sendo o Outro, e grande parte do que podemos acessar dele são as narrativas empreendidas por outros que não ele.

## REFERÊNCIAS

BALLESTEROS, Cecília. A nova literatura brasileira: Jovem, branca, urbana e de classe média. **El País Brasil**, São Paulo, 16 mar. 2014. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272\\_200765.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/16/cultura/1395005272_200765.html)>. Acesso em: 14 ago. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, p. 87-110, jan./jul. 2008. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2021/1594>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosana Eichenberg. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1. ed. 1978]. Original inglês.

SANT'ANNA, André. **O Paraíso é bem bacana**. São Paulo: companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## O NARRADOR DO TERCEIRO ESPAÇO EM FRANCISCO DANTAS

Auda Ribeiro Silva<sup>1</sup>

*Coivara da memória*, primeira obra de Francisco Dantas, publicada em 1991, reflete uma temática da tradição do romance de 30, visto ter em seu enredo o ciclo da cana-de-açúcar, antes já apresentado por Lins do Rego em suas obras, além de incorporar um estilo nos menores detalhes, visto que “faz inclusive do vocabulário regional uma fonte de extraordinário enriquecimento. Mas não se limita a isso: ao lado dos elementos da linguagem popular nordestina, encontramos sempre o esforço de buscar o tom construído da expressão deliberadamente literária” (LAFETÁ, 2004, p. 536). Assim, Dantas em sua obra cria um efeito misto, “entre a oralidade do fraseado local, espontânea e típica, e o caráter de escrita plena, consciente do torneado artístico que aponta para modelos da literatura erudita (LAFETÁ, 2004, p. 536).

Ao captar esse material remanescente da tradição regionalista, Francisco J. C. Dantas atualiza o regionalismo no sentido de propor a sua volta, mas como marca de resistência e que acompanha o momento presente (CHIOSSI, 2010). Dessa forma, Dantas dialoga e respeita a tradição, mas acima de tudo “acrescenta sua voz, pela fatura de seu deliberado desvio da norma, eficiente fora da vigência, e na constituição de um gesto de vanguarda” (CHIOSSI, 2010, p. 87).

Conforme Ricardo Ferreira Amaral, em seu texto *A modernidade do regionalismo em “Coivara da memória”* (2007),

o título do romance *Coivara da Memória* de pronto indica a tensão que realiza esta passagem que o constitui, percorrendo de maneira geral seus elementos estruturantes enquanto narrativa, romance e, principalmente, enquanto romance moderno que possui em sua base o regionalismo enquanto expressão de costumes, tradições e

---

1 Mestre em Letras pela UFS/bolsista CAPES.

cultura próprios da infância recriada do personagem protagonista enquanto narrador. É essa interação entre o regionalismo literário, suas possibilidades tradicionais e, principalmente, a expansão destas formas cristalizadas que o inclui entre as tendências do moderno romance brasileiro (AMARAL, 2007, p.94).

Dessa maneira, essa obra navega nos espaços da tradição ao contemporâneo, uma vez que o regionalismo na obra de Francisco Dantas readquire um *status* de versatilidade que é criado e recriado a todo tempo das mais diversas formas de “negociação do pertencimento” (THIOSSI, 2010, p. 89). Logo, *Coivara da memória* é construída esteticamente de forma híbrida, pois há uma mistura temporal, entre passado e presente que são contraditórios e prolongados de forma fragmentada em sua consciência (AMARAL, 2007).

Nessa mistura algo novo surge do processo de hibridização cultural numa constante valorização do diferente. A esse novo que desponta, Bhabha (2007) denomina de “entre-lugar” que configura um novo espaço; esse, muitas vezes, concentra em si as marcas de uma circulação de personagens imbuídas de uma hibridização, ou seja, embebida por algo diferente a partir da diversificação cultural, emergindo novos espaços, novos sujeitos. A obra *Coivara da memória* parte de uma representação da realidade regional, para simbolizar pontos que estão no centro das atuais discussões teórico-culturais do Ocidente, tanto as mulheres na posição de sujeitos-agente quanto os indivíduos-margens configurados nos agregados da casa (ANDRADE, 2010).

Assim, estamos diante de uma obra que ocupa esse novo espaço, que está no entre, ou seja, se articula entre dois tempos: passado e presente. Segundo Tiozzi (2010, p. 89), “essa movimentação entre os dois tempos pode ser a sua própria metodologia para a escrita contemporânea, que não deixa de ser um trânsito entre a memória e um presente suspenso”. Com isso, a pesquisadora faz a referência da escolha que o escritor realiza ao optar por um narrador que também se encontra entre dois tempos, entre dois lugares – centro e margem – (TIOSSI, 2010).

Outrossim, na contemporaneidade há uma recorrência de narradores descentrados. Em *O narrador na literatura*, Jaime Ginzburg discute sobre esse descentramento, para ele: “o centro nesse caso, é entendido como conjun-

tos de campos dominantes na história social [...]. O descentramento seria compreendido como conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (GINZBURG, 2012, p. 201). O narrador em questão faz parte desse descentramento, embora pertença à família que representa o centro através de uma política patriarcal; é também, na mesma proporção, margem, pois é filho de um escravo do cartório, também considerado sujeito-margem.

E ao pensar nesse narrador descentrado que ora é sujeito, ora é objeto de suas memórias, pois ele é narrador e também personagem, pensamos no sujeito híbrido, fronteiro, que se encaixa no foco duplo. Dal Farra (1973), atribui ao narrador-protagonista esse “foco duplo” ou o “aspecto dual”. Segundo a autora, esse aspecto do narrador “se restringe ao romance de primeira pessoa protagonista, onde (sic!) a finalidade do narrador é narrar-se a si mesmo. Por ironia, conferem-se a este foco ‘egoísta’ e narcisista as honras da dualidade” (p. 42). Essa referida dualidade está intrinsecamente ligada ao sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, ou, por assim dizer, o narrador é personagem da própria história que conta. Vê-se nesse conceito de “dualidade” do narrador a presença de dois atos distintos: o contar e o experimentar definido e estimulado em um único ente (DAL FARRA, 1973). Nesse sentido, o narrador em *Coivara da memória* representa essa dualidade, pois narra o vivido. Lembrando que essa é uma obra narrada *in ultimas*, ou seja, a narrativa começa pelo seu desfecho. Tal início está relacionado com a prisão domiciliar do narrador-protagonista, fato que só acontece no desenlace da história. Tem-se no início, “este quadrado de pedras é um retalho íntimo e rumoroso, onde lampadejam réstias e murmúrios, aventuras e urtigas. Aqui encafuado, as juntas emperram, as tēmporas pesam e o ânimo se amolenta...” (DANTAS 2013, p. 15), um narrador-personagem que reconstrói os fatos de sua vida num momento de desconforto, de fracasso, pois ele conta o vivido sob a falta de liberdade, visto que está preso por um crime que não se sabe ao certo se ele o cometeu. Desse modo, “o narrador entrelaça fatos vividos no passado com os do presente e nos revela uma ótica na qual ora ele atua como sujeito ora como objeto de suas memórias” (FONSÊCA, 2011, p. 169).

E, por se tratar de um romance memorialístico, que tem como traço estético a interseção narrador e personagem de primeira pessoa, o narrador-

-personagem revê alguns acontecimentos no espaço e tempo sócio-histórico e contrapõe o Eu presente com o Eu retomado (CARVALHO, 2008). Isso porque, segundo Dal Farra (1978, p. 22), “o romance deve dar a impressão de que a vida sendo representada em sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrador – enquanto controlador da estória – não pode estar confinado ao lugar do seu discurso”. Do mesmo modo, esse narrador deve manter a flexibilidade no sentido de se mover temporalmente entre o passado, presente e futuro, visto ser um circuito de ida e volta constante, principalmente entre passado e presente.

Essa é uma das principais características de um romance memorialístico, circunscrever-se à esfera da memória (DAL FARRA, 1978). Portanto, temos nesse narrador-personagem uma junção de “eus” que ora se distanciam, ora se aproximam, “é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo” (DAL FARRA, 1978, p. 40).

Nesse sentido, seria ele um sujeito do entre-lugar que oscila no espaço e no tempo? Dentro desse universo fronteiro, uma pergunta que se faz é: afinal, qual o lugar do serventuário do cartório? De que é constituído esse sujeito?

Em seu livro *O local da cultura*, Homi K. Bhabha (2007) coloca em discussão o espaço da “cultura na esfera do além”, que, para o teórico, é “ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural” (BHABHA, 2007, p. 27). Esse espaço se caracteriza como ambivalente, visto que ele tem, com o binarismo do estruturalismo uma atitude desconstrutiva, cuja linguagem se apropria muito do estilo derridiano. Para o teórico, esse espaço não é nem um nem outro, se encontra no contraditório, na fronteira do entre-lugar, que é, sobretudo, o espaço de negociação entre o colonizador e o colonizado.

Os traços espaciais demarcados em *Coivara da memória*, no que tange à personagem principal, vão ao encontro com o novo que surge a partir das mais variadas nuanças culturais. Nessa obra, o protagonista vive com o “pé lá e outro cá” nos entre-espaços reproduzidos através da família Costa Lisboa e do seu pai, escrivão do cartório. O centro seria representado pela família

Costa Lisboa como todo, e principalmente, na figura do coronel Tucão; enquanto o lugar periférico se enquadra no perfil do pai do narrador-personagem, como já mencionado.

Em meio a essa mediação dos dois espaços, a família que o criou e a falta do convívio com o pai, há uma busca de identidade pela personagem, na qual a fronteira se torna o lugar onde algo começa a se fazer presente. Ao pensar nesses dois espaços que são rememorados pelo escrivão, percebe-se que a memória atua como um agente que submete o protagonista a um entre-lugar, aprisionando-o no entrecruzamento contínuo entre passado e presente, como se percebe nessa citação: “Depois que me arrancaram desta paisagem onde me criei, literalmente expulso da companhia dos meus avós pelos seus descendentes que me largaram no internato hostil, passei a ser um sujeito reservado, sempre prevenindo contra as pessoas da minha infeliz e parca convivência” (CM, p.23).

Percebe-se a partir desse trecho acima que o serventuário do cartório é um sujeito fronteiro, tanto ao que se refere ao tempo, porque vive um presente preso ao passado, tanto quanto ao espaço familiar, como mencionado. Sobre fronteira, Bhabha nos fala que o “trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com o ‘novo’ que não seja parte de um *continuum* de passado e presente. Ele cria a ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 2007, p. 27), ainda segundo o teórico, (BHABHA, 2007, p. 24), “a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando”.

No viés pós-moderno, Hutcheon (1991, p. 26) afirma que “o importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas[...] é também um resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão”. Em consonância com a teórica, não há dúvida da necessidade das fronteiras, visto que o seu conceito está vinculado com a possibilidade de recriar espaços. (HUTCHEON, 1991). A respeito desses espaços recriados, Bhabha afirma que as fronteiras de espaço e tempo são realinhadas pelo sujeito do “entre-lugar”, um novo espaço que emerge das relações de poder.

O “entre-lugar” do narrador é concebido por Bhabha como um terceiro espaço, híbrido que permite vir à tona outras posições, ou seja, outros sujeitos se constituem apresentando novas posições políticas. Portanto, o conceito do “entre-lugar”, proposto por Homi Bhabha, situa-se nas margens vivas, visto que seu discurso prioriza uma espécie de política das minorias, em que identidades se encontram em debate, em construção. A dinâmica do conceito dos entre-lugares parece resolver de algum modo os essencialismos ancorados no impasse entre passado e presente, reconhecendo a participação de forças diversas no que define como o “local da cultura” (MARTINS, 2011).

Por ser fronteiro, o serventuário do cartório é um ser duplamente estranho, estranho por não pertencer à família Costa Lisboa, e estranho por não ter experienciado a vivência com o pai; isso significa dizer que “estar estranho ao lar (*unhomed*) não é estar sem-casa (*homeless*); de modo análogo, não se pode classificar o ‘estranho’ (*unhomey*) de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esfera pública e privada” (BHABHA, 2007, p. 30). Podemos perceber que o estranhamento em relação a esse narrador-protagonista é intrínseco, pois espacialmente há um deslocamento fronteiro entre o público e privado quando se pensa que o escrívão morava (prisão domiciliar) no mesmo local onde trabalhava.

Do ponto vista individual, Freud (1987) apresenta o estranho como uma parte de nossa própria identidade, ou seja, há uma identidade entre os pensamentos contraditórios de estranho e não estranho supostamente. Segundo ele, esse estranho não é nada novo ou alheio, mas é algo que nos é familiar e há muito ajustado em nossa mente. Enquanto a ênfase de Freud em relação ao estranho foi o indivíduo, Bhabha se detém à esfera dos grupos culturais.

Para Bhabha, o estranho age sobre nós de forma disfarçada a partir de várias mudanças, “nesses deslocamentos, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto norteadora” (BHABHA, 2007, p. 30), de modo que podemos perceber no escrívão certas características de um ser fronteiro que pode ser encaixado nesse entre-lugar. Nessa passagem da narrativa, vê-se claramente que apesar de o protagonista ter em seu DNA o vínculo da família Costa Lisboa, ele não se reconhece como tal,

apesar de ciente das diferenças que me separam da família de meu avô, também sei que toda casta de Costa Lisboa continua a viver encastoadada aqui nas entranhas. Tenho pejejado para me libertar da falsa moral e dos hábitos seculares que me foram legados por essa gente, embutindo na minha cabeça de menino a sabedoria de seus provérbios passados de boca em boca, e que nada mais eram senão engenhos tendenciosos, urdidos para resguardar os graúdos da família para que eles não se desgarrassem nem perdessem os privilégios, e continuassem a procriar, rezar, e engambelar os bestas, sempre voltados para a chama dos seus cabedais (DANTAS, 2013, p.81).

Sendo o serventuário do cartório filho do também escrivão, considerado um sujeito-margem, juntamente com uma Costa Lisboa, considerada de uma família abastada, é perfeitamente compreensível que ele não se encontre em nenhum desses espaços, e, ao falarmos em sujeito-margem, é relevante entender esse termo de acordo com o que Bhabha chama de dimensão metafórica em que Eduardo Coutinho, na obra *O bazar global dos cavalheiros ingleses: textos seletos de homi Bhabha*, nos esclarece: “precisamente porque o seu fundamento se alimenta da experiência concreta do que significa ‘sobreviver’, criar e produzir dentro de um sistema, [...] cujos principais impulsos econômicos são dirigidos para longe de você” (COUTINHO, 2011, p.57).

Sentir-se à margem como o pai significa refletir que o serventuário do cartório está numa condição de apenas sobreviver às mazelas da vida; por isso vive em constante busca de si mesmo, numa incessante procura do seu lugar no mundo. Preso e acuado, em um espaço híbrido – cela e domicílio –, o protagonista rememora que desde a sua concepção sua identidade é construída cheia de incertezas e fragmentações próprias do mundo globalizado, e, claro, por ser uma personagem fronteira, é marcado pela hibridização.

A concepção de Bhabha em relação ao hibridismo é exatamente a de um terceiro espaço, lugar propício a novas negociações de sentido, bem como de representações. Por conseguinte, a constituição desse sujeito, bem como seu lugar, está intrinsecamente representado por um sujeito-narrador que tem sua identidade em conflito, porque está em vicissitude com o seu pas-

sado e sem esperanças do seu futuro. Nesse sentido, podemos pensar numa crise de identidade instaurada nesse sujeito?

Quando falamos na crise de identidade, nos referimos mais especificamente a uma determinada crise ocasionada por uma dinâmica cada vez mais acentuada que atinge a sociedade moderna, fazendo-a instável em suas estruturas, ou como diria Bauman em *Identidade* (2005), fazendo-a líquida. Nessa modernidade, encarada por Bauman como líquida, a 'identidade' é tida como um constante processo de reformulação e mudanças. Diz Bauman:

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada "liquefação" das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase "sólida" da modernidade para a fase "fluida". E os "fluidos" são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças (BAUMAN, 2005, p. 57).

Essa fase sólida à qual se refere Bauman seria a que viveu a modernidade, na qual as identidades eram uma espécie de atribuição; se atribuía uma identidade a alguém e pronto. As identidades atribuídas eram sólidas, e ao contrário do que se pode pensar, com o advento da modernidade líquida, essa, apesar de acabar com a identidade atribuída, não acaba com as identidades sólidas. O que ocorre com o surgimento desta nova fase – a "líquida" – é uma obrigatoriedade no sentido de, a partir de então, haver a construção das identidades e não mais a atribuição, e tal construção se dá no plano individual.

Sobre identidade, Hall, em seu livro *Quem precisa de identidade?* (2000, p. 108) afirma que "as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência". Segundo ele, as identidades estão relacionadas com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos (HALL, 2000).

Corroborando com Bauman, Hall numa outra obra, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) afirma que a "chamada 'crise de identidade' é vista

como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p. 7). Hall afirma que essas mudanças são provenientes do processo de globalização que atravessam fronteiras, integrando e conectando a sociedade mundial como um todo. Como o próprio Hall diria, “o mundo é menor e as distâncias são mais curtas”, e que o tempo e espaço são sinônimos de representações diretamente vinculadas com a identidade.

Ainda a respeito de identidade, Bauman aborda que,

tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para a toda vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo torna, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para ‘identidade’. Em outras palavras, a ideia de ‘ter uma identidade’, não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2005, pp.17-18).

A falta de solidez de identidade apontada pelo teórico, está diretamente relacionada com a época em que vivemos, uma época fragmentada, líquido-moderna em que “as existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, pp 18-19).

É dentro desta perspectiva, da fluidez dos laços sociais, que Bauman mescla posições, trajetórias e organizações sociais, pelas quais o indivíduo, no emaranhado inseguro e imprevisível, perpassa. No qual se vive oscilando num ambiente mergulhado de incertezas. Desse modo, a identidade carrega em si dois valores contrários e imprescindíveis para a existência humana, de um lado a segurança oferecida pelo pertencimento, pelo comunitarismo; do outro, a liberdade de escolha com a chegada do liberalismo econômico. Enquanto o primeiro nos alenta com um sentimento de proteção, esse último é marcado pela falta de segurança devido ao estreitamento de fronteiras, onde o local se compromete em virtude do global.

Nesse caso, o narrador-protagonista pode perfeitamente estar vivendo essa fluidez desse tempo de liquefação, cuja identidade flutua no ar, vivendo numa eterna busca de si. Dito pelo próprio: “Este homem já cinquentão e esvaziado, praticamente apartado do convívio humano, e a quem já ninguém endereça um gesto fraterno, pode ser aquele menino assim tão aquinhoado? Cadê Luciana com as promessas de vida e o castigo de fogo? Escaparam de mim e estou só” (CM, p. 172). Essa falta de referenciais pode estabelecer, de certa forma, uma crise de identidade no narrador, pois se no passado enquanto menino tem na figura de seu avô uma grande autoridade de Rio-da-paridas, juntamente com o seu pai os seus referentes, no presente ele apenas narra o que está em suas lembranças, o que não existe mais. Isso deixa no escrivão uma falta a ser preenchida, e, conseqüentemente, uma possível crise de identidade.

Neste trecho da narrativa é bastante evidente esse sentimento de falta por parte do narrador, que o atormenta, que o angustia: “mas... e a mãe que não conheci... e o pai roubado... e a paixão enganosa... que fiz para merecê-los assim subtraídos? Quanto valerá uma criatura assim desamparada, cutucada por vozes inimigas, e que só tem a seu lado um rol de mortos?” (CM, p. 73).

Percebe-se, a partir das palavras do narrador, que a falta é uma constância em sua vida, há sempre uma luta, uma batalha a ser travada. Bauman (2005, p. 83) enfatiza que “a ‘identidade’ parece um grito de guerra usado numa luta defensiva: um indivíduo contra o ataque de um grupo, um grupo menor e mais fraco (e por isso ameaçado) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora). Ou seja, para Zygmunt Bauman, a ‘identidade’ é uma eterna batalha. Portanto, o narrador vive em constante combate, justamente por tentar manter o lugar da tradição, as âncoras sociais, ao mesmo tempo que é um sujeito descentrado, pois nunca teve verdadeiramente esses referenciais, alguém que de fato lhe pertencesse, o que o poderia fazer parecer preestabelecido.

A isso, Stuart Hall (2006, p. 9) vai chamar de perda de um “sentido de si”, para ele; essa perda “estável é chamada algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto do seu lugar do mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p.

9). É no retrospecto que faz de sua vida que o escritor tenta reedificar a sua identidade escapada ou mesmo usurpada. Visto que o narrador-protagonista sempre viveu em terreno escorregadio, fluido, pois tudo em sua vida escapava pelas mãos: primeiro a mãe e o pai, depois Luciana, sua grande paixão, e como se não bastasse, perdeu também a liberdade. Enfim, sua vida ao longo dos tempos foi marcada por muitas perdas.

O escritor vive um confronto angustiante a partir desse passado que lhe foi negado, marcado pela falta, e desse presente que o atormenta, principalmente no que tange a sua liberdade, pois, como dito antes, ele aguarda ansioso pelo seu julgamento. Nas palavras do narrador-protagonista: “o temor que mais suplicia se vincula à perda da serenidade no meio de uma gente tão inimiga e janeleira, acostumada a tecer e acrescentar, a essa altura já contaminada pelo assunto picante que certamente o Promotor porá em exageros” (CM, p. 187); o que poderíamos chamar de envenenamento da memória proposto por Derrida. Na verdade, o serventuário, por temor, antecipa o julgamento, e, conseqüentemente, imagina o espetáculo que poderá ser. Seu grande receio é “ser incapaz de debelar o pânico, e me exhibir acovardado, coagido pela zoeira de mau presságio que exalará dessa gente em coro fatídico a me azucrinar e endoidecer” (CM, p. 187).

Portanto, conhecer o serventuário do cartório é compreender a dimensão desse ser provavelmente do terceiro espaço, que não é um nem outro, não está no centro nem na margem. E o seu lugar não é aqui nem lá, e por ser um sujeito fronteiro ele está no entre desses dois espaços. Um ser factível de uma crise de identidade que vive as agonias do seu tempo, um tempo marcado de incertezas e contradições.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ricardo Ferreira. **A modernidade do regionalismo em “Coivara da memória”**. Contexto ano XV. N.14. 207.

ANDRADE, Maria Luzia. **A memória na ficção de Francisco Dantas: cenas da narrativa e do narrador pós-moderno**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão SE, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. **O bazar global dos cavalheiros ingleses**: textos seletos de Homi Bhabha. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil**: incertezas e ambiguidades do discurso. Disponível em: [http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3\\_di\\_\\_logos\\_latinamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf](http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di__logos_latinamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf). Acesso: 12 de mar de 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado (O foco narrativo em Virgílio Ferreira)**. São Paulo: Ática, 1978.

DANTAS, Francisco J. C. **Coivara da memória**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva 2014.

FONSÊCA, Joseana Souza da. **A identidade do narrador em Francisco Dantas**. Revista Fórum de Identidades ISSN: 1982-3916 Itabaiana: GEPIAD-DE, Ano 5, Volume 9 jan-jun de 2011.

FREUD, S. **O estranho**. In: História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

\_\_\_\_\_. Inibição, **sintoma e angústia**. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. **Toten e tabu**. Trad. Renato Zwick. São Paulo: L&PM, 2013.

GINZBURG, Jaime. **O narrador na literatura contemporânea**. 2012. Disponível em: <http://int.search.tb.ask.com/search/GGmain.jhtml?st=sb&ptb=9108D20C-2ABE-42DC-INZBURG%2C+Jaime.+O+narrador+na+literatura+contempor%C3%A2nea>. Acesso: 04 de abr de 2015.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In SILVA, T. T. (Org.) HALL, S. WOODWARD, K. Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. In: Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004.

THIOSSI, Eliana Maria de Freitas. **Nas tramas e trilhas do regionalismo**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

## O REGIONALISMO UNIVERSAL EM FRANCISCO DANTAS

*Joseana Souza da Fonsêca*<sup>1</sup>

...sempre situo meus romances na minha região de Sergipe, que está embutida em mim sem que eu possa fazer algo (DANTAS apud BRASIL, 2012).

A citação que abre este artigo foi proferida pelo escritor Francisco Dantas na décima edição da Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip, em 2012. São discursos como esse e outros que ressaltam seu pertencimento à terra natal, bem como toda peculiaridade estética que o autor usa na tessitura de seus textos. Tal referência locativa é um dos elementos estéticos que faz a crítica literária brasileira denominá-lo como escritor regionalista.

Esta classificação incomoda o escritor sergipano e a muitos outros autores devido ao posicionamento de alguns críticos diminuir a qualidade do texto literário pertencente à estética regional, considerada, pelos desatentos, ultrapassada. É o preconceito subjacente a uma tendência que nasceu nas regiões menos favorecidas do Brasil. No entendimento de Dantas “chamam o livro de regionalista simplesmente porque se passa numa cidade do Nordeste. Se acontecer numa cidadezinha de São Paulo com a mesma história, então não é regionalista” (apud ARAÚJO, 1997, p.10). Para o renomado escritor, “o critério usado é apenas geográfico. Portanto, não se sustenta no que concerne à arte” (apud LOPES, 2005, p. 5).

Um dos principais teóricos do país afirma a resignificação desta tendência literária mesmo em tempos de globalização e explica a ambiguidade inerente ao termo regionalismo: “Muitos autores rejeitariam como pecha o qualificativo de regionalistas, que de fato não tem mais sentido. Mas isto não impede que a dimensão regional continue presente em muitas obras da maior importância” (CANDIDO, 1989, p. 353). O crítico ratifica que os elementos regionais compõem muitos textos da literatura contemporânea, no

---

1 Mestre / UFS)

entanto, os escritores que fazem uso de tais elementos não devem ser classificados como regionalistas por conta dos divergentes motivos que permeiam os textos do passado e do contexto atual de globalização.

A pesquisadora dos vários regionalismos brasileiros, Lígia Chiappini, é mais incisiva que Candido ao afirmar que o Regionalismo, sendo uma tendência literária universal continua viva e é explorada na literatura contemporânea brasileira como forma de enfrentamento ao mundo globalizado, um mundo que se pretende sem fronteiras culturais (1995, p.153). Walnice Nogueira Aragão, que pesquisa há vinte anos a obra de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, confirma a permanência do regionalismo e sua relevância quanto à visibilidade da diversidade cultural e humana do país: “a atração pelas entranhas do território seria responsável pela perpetuação de uma linhagem literária a que se deu o nome de regionalismo” (2000, p. 45).

Após esta breve contextualização de teorias sobre o Regionalismo literário, adentraremos no objetivo deste estudo: confirmar os elementos que associam os textos dantinos à estética regionalista e refutar todo e quaisquer preconceito subjacente a esta estética via análise dos discursos de críticos e pesquisadores sobre a ficção de Francisco Dantas. Para tanto, faz-se necessário pontuar o percurso da estética regional na literatura brasileira.

O regionalismo veio à tona na denominada primeira fase do Romantismo no Brasil, com o objetivo de exaltar as características exóticas do país - a natureza e a cor local - os aspectos regionais, portanto, foram postos em cena com a proposta de afirmação da identidade nacional e da cultura local. *O Ermitão de Muquém* (1864) e *O Garimpeiro* (1872) de Bernardo Guimarães; *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay; *O Gaúcho* (1870) e *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar; *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora foram portadores textuais da tendência regional como pano de fundo para ressaltar as identidades do povo brasileiro.

Nesta época, a arte da escrita seja em prosa, seja em versos destacava as particularidades natural e humana do Brasil. “Ambas [natureza e pátria] conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instruções por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (CANDIDO, 2006, p.270).

No início do século XX, com a instauração da estética modernista houve mais uma vez o recorrente destaque dos elementos regionais. A geração vanguardista de São Paulo no decênio de 1920, representada por Mário de Andrade, papa do Modernismo e autor de *Macunaíma* (1928), rapsódia nacional, propunha novos caminhos para a arte, a saber: nova interpretação da realidade brasileira, em virtude da ruptura com o passado, do caráter experimental artístico. Tal comportamento corroborava ao momento conturbado social que o país vinha enfrentando: a Guerra de Canudos (1896-1897), Revolta da Vacina (1904), Revolta da Chibata (1910), As Greves Operárias (1917- 1919), Guerra do Contestado (1912- 1916) para citar alguns. As novas situações vividas nos campi social, econômico e político exigiam novos desafios, especialmente, no que se refere à representação da arte.

Logo, a fase das primeiras duas décadas do século XX no campo literário foi um momento de choque e de entrecruzamento de várias correntes artístico-literárias, ou seja, foi um momento de sincretismo estético no qual se fundem tradição de passadismo e anunciação de nova realidade literária (cf. BOSI, 2006), entretanto, não despreza as questões regionais. O Modernismo, apesar de ser cosmopolita e nacionalista, “fora incapaz de impedir um novo surto regionalista” (GALVÃO, 2000, p. 54). As obras de Monteiro Lobato, Lima Barreto, Simões Lopes Neto confirmam esta assertiva.

E consta-se da denominada segunda fase do modernismo (1930-1945) o apogeu do regionalismo. A geração de 30 tomada de conhecimento do subdesenvolvimento, de um sentimento de inconformismo proveniente da constatação das desigualdades regionais, históricas e sociais do Brasil põe o lápis à mão para denunciar e ou enaltecer as qualidades das regiões mais afastadas do centro cultural Rio - São Paulo. Momento fértil de diversidade e entrecruzamento das peculiaridades regionais do país. Um tempo de construção do mosaico literário nacional. Assim, o regionalismo sai em defesa dos grupos e das regiões na mesma condição marginal.

Vale a ressalva que este foi o momento não apenas do regionalismo rural como também do urbano. Neste momento, ocorre a necessidade de definir o que vem a ser a tendência regionalista na literatura. Para o crítico literário Antônio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”, o regionalismo “[...] abrange toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costu-

mes rurais desde o Romantismo” (CANDIDO, 1989, p. 157). Essa definição é ampliada por Lígia Chiappini. A escritora diz em uma de suas teses a respeito do assunto que

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades “(costumes, credences, superstições, modismo)” e vinculando-as a uma área do país: “regionalismo gaúcho”, “regionalismo nordestino”, “regionalismo paulista”... Tomado assim, amplamente, pode-se falar tanto de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar (1995, p.155).

Esta crítica literária ratifica que o regionalismo recobre, igualmente, uma categoria crítica que tem consonância com ideologias políticas, geográficas ou sociais, e, assim, vem seguindo a historicidade brasileira. Os dois renomados críticos convergem no caráter histórico que envolve esta categoria, assinalando a sua continuidade, o seu caráter atemporal. Alfredo Bosi em *História Concisa da literatura Brasileira* (2006), afirma que o regionalismo resultou de um aproveitamento literário das matizes regionais numa investida ora boa, ora má.

Diante dos argumentos desses três teóricos brasileiros constata-se que o regionalismo se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional, ampliando as noções de “localismo”, “pitoresco” e “bairrismo”. O viés regionalista ultrapassa tais características ao destacar o elemento estético da crítica consoante às ideologias políticas, geográficas ou sociais, e, assim, prioriza os dialetos nacionais, enriquece a língua portuguesa brasileira ao fazer uso de um sofisticado e rico acervo linguístico ao representar os diversos tipos humanos regionais e sociais do país.

O escritor Francisco Dantas, nome que no contexto da literatura brasileira contemporânea equipara-se ao de Guimarães Rosa, que, por sua vez, empalha ao de Machado de Assis, maior expoente da literatura nacional, constitui-se a prova viva da transmutação da estética regional em pelo menos 150 anos aqui no Brasil.

E apesar de Dantas não se sentir confortável com a denominação de escritor regionalista, não há motivo para o receio, os leitores da ficção dantina sejam eles os catedráticos, sejam eles os principiantes, a maioria confirma a presença humana e cultural do estado de Sergipe em seus textos. Contudo, tais leitores apreciam muito mais que a representação localista da problemática que cerceia a vida do povo sergipano e nordestino. Seus leitores apreciam a escrevivência, o campo crítico-social, o conteúdo das entrelinhas textuais, a fusão da paisagem interna das personagens com a paisagem geográfica, o elaborado e complexo jogo estético das instâncias narrativas. E esta evidente qualidade estética dos textos de Dantas é ressaltada pela crítica especializada. No romance de estreia de Dantas, *Coivara da Memória* (1991), já se confirmava uma nova (re)visão do regionalismo. O pesquisador João Luiz Lafeté argumentara:

O estilo desta “Coivara da Memória” é trabalhado nos menores detalhes. Incorpora, como já se pode ver pelo título, termos de uso restrito ou de uso apenas regional, e faz inclusive do vocabulário regional uma fonte de extraordinário enriquecimento. Mas não se limita a isso: ao lado dos elementos da linguagem popular nordestina, encontramos sempre o esforço de buscar o tom construído da expressão deliberadamente literária. Cria-se, assim, um curioso efeito misto, entre a oralidade do fraseado local, espontânea e típica, e o caráter de escrita plena, consciente do torneado artístico que aponta para modelos da literatura erudita (1991, p. 4).

O regionalismo dos textos dantinos, portanto, procede do trabalho de um artista que mescla herança regional e cultura universal na vida e na arte. Dantas vive na paradisíaca fazendola no interior sergipano, porém, não abre mão de conhecer, estudar o que de melhor a civilização humana produziu nas mais distintas manifestações artísticas. Residir nas Lajes Velhas não o restringe de dialogar com escritores no Brasil e em outros países, de ouvir música clássica, saborear sofisticados pratos da gastronomia brasileira e revelar literalmente paisagens da vida local. Possibilidades fruto do dom do autodidatismo do escritor, chef, fotógrafo.

Esta vida invejável apesar de simples é compartilhada com os agregados, o cão Senhor Inácio, suas dezenas de gatos, com aqueles que o procuram

e com a sublime expressão da personalidade, da motivação espiritual e artística: sua companheira Maria Lúcia Dal Farra. Dessa forma, comprova-se que na sua vida particular também está subjacente o antagonismo: regional versus universal.

Em sua arte, segundo Franco,

é de diminutivos e aumentativos que Dantas preenche as palavras, e nisso se aproxima do artesanato regional que fez de Guimarães Rosa um contador de histórias regionais, tão profundo quanto simples. Tem ainda o mérito de dar vida nova à literatura regional, sem cair na tocaia das fórmulas desgastadas e pouco criativas (1997, p.1).

A assertiva do colunista do *Jornal do Brasil* acerca das características regionais da ficção dantina: “dar vida nova à literatura regional” ratifica que o escritor ultrapassa os regionalismos: pitoresco, crítico e até mesmo o super-regionalismo, classificado por Antônio Candido como uma narrativa de cunho regional, visto que Dantas apresenta o que o homem tem de mais universal. Para Candido o super-regionalismo é uma espécie de superação do nacionalismo pitoresco, mediante o tema regional crítico como veículo de uma expressão de cunho universalista. Ou seja, no super-regionalismo a região deixa de ser particular para ser universal (cf. CANDIDO, 2006). Porém, o regionalismo do tecido textual de Francisco Dantas em virtude do contexto social globalizado e tecnológico - mundo que se pretende homogêneo culturalmente - dificulta o enquadramento a quaisquer corrente estética.

A filiação dos romances desse escritor ao regionalismo apoia um pé no passado, outro no presente. Logo, são textos que beberam em outras fontes narrativas do passado, em outros contextos sociais, em outras escritas literárias. Dantas não nega o dialogismo, ele assimilou as vozes do passado “na tentativa de tudo amalgamar para construir a minha própria” (DANTAS, 2002, p.16). O olhar voltado ao passado pode ser lido como uma crítica à modernidade de hoje. Este aspecto ainda evidencia a autenticidade, a originalidade do escritor ao fazer uso de uma estética cerceada de preconceito.

E como afirma o crítico formalista norte-americano Harold Bloom, o valor estético de uma obra é fruto de “interpretação” e “a grande literatura é sempre

reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a nossos sofrimentos” (1995, p. 19). Assim, a literatura dantina é plural sendo singular, é regional sendo universal. Instaure-se, portanto, a dinâmica do autor, diante às inevitáveis mudanças / recriações / transformações da vida e da arte. O resultado do entrelaçamento regional versus universal garante a sobrevivência de uma estética profícua e com uma capacidade incisiva de atualização na literatura brasileira contemporânea.

O traço regional em Dantas “segue as direções tradicionais de nossa ficção, enriquecendo-a, diversificando-a, inovando” (BOSI, 2006, p.437). Assim, “os romances de Dantas, sendo bastante “sergipanos”, têm um regionalismo de estatuto próprio e não podem ser tratados segundo chavões” (cf. FACCIOLI, 1997, p.4). O crítico literário Massaud Moisés ao analisar os três primeiros textos de Dantas ratifica o talento do escritor sergipano e a associação dos textos ao regionalismo. “É com Francisco J. C. Dantas que o regionalismo ganha novo e inesperado alento, fruto de um talento amadurecido no silêncio, expresso em narrativas ambientadas em Sergipe” (2001, p. 411).

Tais depoimentos justificam o espaço de notoriedade conquistado por Dantas na literatura nacional e internacional, ainda corrobora a afirmação imperativa de que nem toda obra regional se respalda apenas no aspecto geográfico e folclórico. A geografia textual dos romances de Dantas desvela a problemática da existência humana via representação da vida do povo do sertão. O regional se faz universal.

Sobre o romance *Cartilha do Silêncio* (1997) Valetim Facioli respalda: “*Cartilha do Silêncio* trata de seres que estão em Sergipe e no mundo? Ou , à moda de Guimarães Rosa, poderíamos dizer: Sergipe é o mundo?” (1997, p. 4). Oito anos após a assertiva de Facioli, o escritor mineiro Carlos Herculano Lopes argumenta a respeito do quinto romance de Dantas, *Cabo Josino Viloso* (2005): “De cunho regionalista, como os seus trabalhos anteriores, embora, com eles, esteja a léguas do puramente regional, pela universalidade da história e apuração da linguagem” (2005, p. 5).

No último romance de Dantas, *Caderno de Ruminações* (2012), o poeta e crítico literário Alcides Villaça ressalta outra característica recorrente dos textos

dantinos além da temática regional: a crise existencial, que acomete os seres de quaisquer *locus* do mundo. “*Caderno de Ruminações*, de Francisco Dantas, põe em cena um médico passadista, corroído pela crise existencial” e acrescenta sobre o romance que é uma “retórica plena de dor e melancolia” (VILLAÇA, 2012, p. 7).

Não há dúvida, portanto, que o elemento regional dos textos dantinos rompe o preconceito do termo regionalismo, um viés estético associado a textos que tratam apenas da dialética do espaço desconsiderando os elementos estéticos da narrativa. Neste sentido restrito, o regionalismo se confunde com a ficção do pitoresco, da cor local, fundado a partir de uma estilização estética pouco elaborada na qual a caracterização sobrepõe a ação. Destes textos advém o ranço cultural de que o atraso dos lugares retratados nas narrativas corresponde ao atraso intelectual, artístico e literário de seus autores. Desse modo, o regional é irreconciliável ao universal; o rural irreconciliável ao urbano.

Esquece-se, porém, que muitos dos pecados imperdoáveis cometidos pelo regionalismo *stricto sensu* durante o período modernista não se originaram da incapacidade daqueles que foram influenciados pela estética, mas configuravam-se muito mais como consequência da aplicação irrestrita das escolas literárias europeias que aqui aportavam (cf. VALLERIUS, 2010, p. 68). Ou seja, a efervescência de novas tendências artísticas, a opção pelo novo, pelo nacional, o apego desmedido pelo Brasil geraram os “excessos” do regionalismo. Logo, ainda conforme esta pesquisadora da UFRGS, “os problemas do regionalismo, também eram os problemas do seu tempo” (2010, p. 70).

As teorias preconceituosas, contudo, perdem forças no momento em que se constata a sobrevivência da estética, bem como a grandeza das narrativas e dos autores filiados ao regionalismo, a exemplo dos escritores brasileiros Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Francisco Dantas, do espanhol Juan Rulfo, do americano William Faulkner, dentre outros que compõem o acervo de obras e escritores regionais. Escritores herdeiros do regionalismo sim, pois cada um deles exalta as peculiaridades do chão onde nasceram, entretanto, e, sobretudo, tais autores exaltam a essência da opressão humana, as intempéries dos sentimentos dos indivíduos sejam eles habitantes do norte ou do sul do mundo. Ademais, estes escritores fazem um jogo harmônico

entre todos os elementos estéticos, e assim, o regional torna-se um partícipe atuante do enredo mas dependente de todos os demais instâncias da narrativa.

Francisco Dantas entrelaça ficção e realidade na tessitura de seus textos, (re) inventa o já vivido, põe em cena uma ficção que diz respeito a todo e qualquer ser humano, esteja ele no sertão do Brasil ou no sertão do mundo, pois como bem sabem os nordestinos e os mineiros “o sertão é o mundo”. Logo, a poética do escritor sergipano se constitui de um regionalismo universal, um regionalismo, como bem ressalta a crítica especializada, que transcende o pitoresco, o nacionalismo, a crítica social. É um regionalismo que destaca o que o homem tem de mais universal: os sentimentos em suas mais distintas adjetivações.

O Regionalismo Universal em Dantas se confirma à medida que o espaço do Rio das Paridas, lugar fictício criado por Dantas, ultrapassa os limites de Sergipe. O menor estado brasileiro é apenas metáfora dos lugares onde os indivíduos sentem-se subjugados à justiça (*Coivara da Memória*, 1991), à modernidade (*Os Desvalidos*, 1993), às crises identitárias: tempo/espaço/classe social (*Cartilha do Silêncio*, 1997), à hierarquia do Saber (*Sob o Peso das sombras*, 2004), ao Situacionismo no contexto social (*Cabo Josino Viloso*, 2005), à decadência pessoal e profissional (*Caderno de Ruminações*, 2012).

O universo ficcional em Dantas se caracteriza pelo alto padrão de estilização da linguagem regional em consonância à norma culta e por tratar de temas próprios a todos os seres humanos envolvendo o leitor em uma rede de histórias que abre espaço para a reflexão sobre as grandes questões universais que atormentam o ser humano. Em seus textos lemos sobre os grandes dramas humanos: a dor, a morte, o ódio, o amor, o medo. São homens, e mulheres, ricos ou pobres, letrados ou iletrados que questionam e ruminam sobre os fatos da vida. Histórias ignotas de indivíduos que podem ser identificados em qualquer lugar do mundo.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Felipe. Espinhento e Escaldado. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 19 de abril de 1997.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Ubiratan. O meticuloso ofício da escrita. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. Em 09 de julho de 2012.

CANDIDO, Antônio. **A Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHIAPPINI, Lúcia Moraes. **Estudos históricos**. Do beco ao belo - dez teses sobre o regionalismo na literatura. Rio de Janeiro, 1995, vol. 8, n.15

DANTAS, Francisco. A lição rosiana. **Scripta** . n. 5.10, p. 386-92, 1º semestre. Belo Horizonte, 2002.

FRANCO, Carlos. Silêncios Nordestinos. **Jornal do Brasil**, nº 551. Rio de Janeiro, de 19 de abril de 1997.

FACCIOLI, Valentim. Ecos regionalistas em equilíbrio instável. **Jornal da Tarde**. São Paulo. Em 5 de abril de 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Revista Literatura e Sociedade**. São Paulo, n.5, dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18327/20390>>. Acesso em 10/04/2016.

LAFETÁ, João Luiz. "Coivara da Memória" reinventa regionalismo. **Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo. Em 21 de dezembro de 1991.

LOPES, Carlos Herculano. Muito além do Regional. **O Estado de Minas**. Belo Horizonte. Em 21 de maio de 2005.

MOISÉS, Massaud. Tendências contemporâneas. In: MOISÉS, Massaud. **História da Literatura brasileira (Modernismo)**. São Paulo: Cultrix, 2001.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e Crítica: uma relação conturbada. **Revista Antares**, nº 3, jan/jun de 2010.

VILLAÇA, Alcides. Retórica Plena de Dor e Melancolia. **O Estado de São Paulo**. Em 12 de maio de 2012.

## VIVA O POVO BRASILEIRO E A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI NACIONAL

Eider Ferreira Santos<sup>1</sup>

O presente trabalho objetiva discutir a noção de herói nacional na narrativa *Viva o Povo Brasileiro* (2009), doravante VPB, do escritor baiano João Ubaldo Ribeiro, revisitando a noção de herói legitimado pela história oficial, desmascarado na narrativa literária em questão, denunciando as injustiças e as violências sofridas pelo povo brasileiro, especialmente o povo negro. Busca, assim, interpretar alguns dos vários motes históricos levantados por João Ubaldo Ribeiro na obra em questão, com o intuito de provocar uma discussão sobre a construção do discurso literário eivado de um lugar histórico revisitado, reconstruído e realimentado pelo olhar poético.

O desenvolvimento deste trabalho justifica-se por problematizar como a literatura trata os acontecimentos históricos, objetivando compreender que o discurso literário pode vir a ser um espaço de (Des) construção e (Re) construção das verdades previamente estabelecidas. Para tanto, toma-se o acontecimento histórico como um lugar revisitado e alimentado pelo olhar poético, um lugar em que as interpretações sejam possíveis.

Pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica, tendo como principal fonte de pesquisa o romance VPB, buscou-se, primeiramente, identificar e descrever alguns motes históricos presentes na obra, de maneira que se permitiu realizar uma melhor interpretação dos acontecimentos históricos abordados pelo autor. Em seguida, buscou-se identificar os perfis heroicos na narrativa em questão, interpretando tais perfis, para se chegar aos resultados que serão aqui apresentados. Além disso, para um melhor refinamento dos aspectos observados na obra em questão, tomaram-se outros textos da teo-

---

<sup>1</sup> Graduado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas (UNEB); Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literaturas; Mestrando no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB); Membro do Grupo de Estudos em Resiliência, Educação e Linguagem (GEREL); Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Educação e Gênero (GEPHEG); Bolsista FAPESB. E-mail: eiderferreira@hotmail.com.

ria da literatura, os quais possibilitaram um melhor tratamento dos aspectos observados no decorrer da pesquisa.

Para melhor entender a proposta é preciso partir do princípio de que o texto literário se constitui como forma de representação das relações cotidianas, envolvendo aspectos sociais, filosóficos e psicológicos. Entretanto, essa forma de retratar a realidade não se dá de maneira aleatória, visto que o gênero literário possui regras próprias de composição, o que proporcionará uma nova forma de leitura e interpretação dos eventos.

Segundo Santos (1999), é necessário pensar a Literatura e a História não mais como sendo uma detentora da verdade e a outra como algo totalmente subjetivo e ficcional. É preciso pensar a História como Literatura, ou seja, como a busca pela desconstrução de todas as garantias e certezas construídas ao longo do tempo, de forma a demonstrar que a verdade não é fixa. É necessário desconfiar da história enquanto totalidade empírica, tendo em vista que tal área do conhecimento apresenta os acontecimentos, muitas vezes, de forma única. Seguindo essa orientação, deve-se pensar a ficção literária como um projeto histórico de desconstrução das garantias e das certezas e que caminha no sentido de absorver e rejeitar sentidos, livrando-se dos padrões pré-estabelecidos, seguindo em direção ao inesperado, que admita interpretações.

Para se chegar à polissemia dos sentidos, considera-se a orientação de Santos (1999), a chamada literatura de desmontagem da história global (linear). Nessa literatura de desmontagem, o acontecimento histórico passa a ser visto como um acontecimento discursivo que é alimentado por uma memória e que vislumbra um devir. Essa lógica da ficção irá permitir interpretações e possibilitará que a literatura torne-se História e a História Literatura.

Nesse sentido, as contribuições de Weinhardt (2002) são bastante pertinentes uma vez que, a autora apresenta as relações entre a História e a Literatura, demonstrando que o diálogo entre essas áreas de conhecimento é perfeitamente possível. Do mesmo modo, Bernardi (2010) discorre sobre alguns elementos que aproximam História e Literatura como o processo de construção narrativa que, mesmo para a disciplina histórica é construída com o recurso da ciência e da arte, o que lança por terra, na opinião da

autora, o caráter de objetividade atribuído às narrativas históricas ao longo do tempo.

Na mesma direção, Borges (2010) discute sobre a necessidade de existência das relações dialógicas entre a História e a Literatura para que determinadas realidades culturais possam ser entendidas de diferentes pontos de vista. É preciso problematizar os sentidos existentes sejam eles históricos ou literários.

Do mesmo modo, Fortunato e Andrade (2009) defendem as relações de troca entre História e Literatura de maneira que a ciência não subjugue a arte e nem a arte subjugue a ciência, uma vez que ambas as produções de saber estão carregadas de interesses, sejam de seus autores, sejam de suas respectivas instituições de saber. Pomian (2003), por sua vez, defende a impossibilidade de haver apenas objetividade no processo de construção de qualquer narrativa, demonstrando que toda e qualquer obra traz em si aspectos do real e do fictício. Para ela é impossível fazer qualquer tipo de reconstrução do vivido sem que se faça uso da ficção, pois somente com a ajuda desta as insuficiências, ou seja, qualquer tipo de incompletude, podem ser explicadas.

Todas essas contribuições nos ajudam a discutir sobre a construção do discurso do herói nacional por meio de um lugar histórico revisitado, reconstruído e realimentado pelo olhar poético na obra VPB de João Ubaldo Ribeiro.

## O HERÓI NACIONAL REVISITADO

Através do romance VPB pode-se fazer uma viagem pela História do Brasil do Período Colonial à República. Entretanto, quando nos deparamos com a narrativa, podemos perceber que, muitos acontecimentos são apresentados de forma reconfigurada, colocando, assim, em questão discursos que nos fizeram enxergar como verdade.

Ribeiro (2009), através de sua narrativa que se propõe um retorno à História do Brasil e, ao mesmo tempo, um recontar desta, coloca em jogo tudo o que sempre reconhecemos como história única. Sobre essa questão Nunes afirma que:

O romance [VPB], lançado em 1984, é uma viagem monumental no interior da história e da cultura brasileira, que abrange desde meados do século XVII (1647) até o período da ditadura militar (1977), antecedente ao processo de abertura política do país. Nesse colossal percurso histórico está presente toda a multiplicidade de forças antagonicas que deram conformidade à nação brasileira- os escravos, as elites e instituições nacionais, as classes subalternas, as tramas de poder, as lutas de resistência política-, nos mais de trezentos anos que a ficção percorre, desde o período colonial, abrangendo o império até chegar ao Brasil republicano da segunda metade do século XX (NUNES, 2013, p. 12).

A partir do exposto, pode-se perceber que, a trama em questão, abrange diversas épocas da sociedade brasileira, bem como as diversas instâncias sociais que compuseram esta mesma sociedade, desde instituições até as diversas classes sociais: os subalternos; os escravos; e as elites. Além desses aspectos, há ainda a figura do herói nacional que também é trazido por Ribeiro (2009) em sua narrativa, porém em uma perspectiva desmistificadora, o que pode-se perceber através da personagem Perilo Ambrósio Góes Farinha.

A personagem citada anteriormente, nos é apresentada em um dos contextos históricos mais conhecidos da nação brasileira, o período de luta pela independência do Brasil, nos idos do século XIX, mais especificamente sobre a Batalha de Pirajá. Esse acontecimento, assim como outros, pela via de fontes oficiais sempre nos foram apresentados atrelados à figura de um herói, delimitado sempre de maneira caricaturada, rodeado de grandezas.

O Barão de Pirapuama, como também se tornou conhecido, é filho de portugueses residentes em terras do Brasil, ainda enquanto colônia portuguesa. A figura em questão, desde muito cedo se mostra bastante egoísta e desmedido, capaz até mesmo, de cravar um chuço, espécie de garfo, em uma das mãos de sua irmã, por esta comer um pedaço de carne que o mesmo estava a desejar. Não sendo a primeira vez que o mesmo comete ato desmedido, seu pai resolve castiga-lo, expulsando-o de casa, o que contribuiu para que seus rancores só aumentassem, fazendo com que o mesmo jure vingar-se de sua irmã e, conseqüentemente, de toda a família, como fica evidenciado no trecho da obra a seguir:

Entre outras vinganças com as quais sonhava de quando em quando e acordava pingando suor, jurou em voz alta que um dia obrigaria aquela irmã a passar fome enquanto ele comesse diante dela, pois agora que fora ingratamente magoado, não existirá em toda Terra carne suficiente para matar a fome por aquele pedaço usurpado e arrancado à força de seus dentes desesperados (RIBEIRO, 2009, p.24).

Nesse processo de recontar, vemos que a narrativa VPB nos apresenta a personagem em questão destituída de qualquer grandeza, constantemente associadas às figuras tidas como heroicas nas narrativas oficiais. É justamente a figura desse homem mesquinho, egoísta e vingativo que será aclamado posteriormente como um verdadeiro herói da independência nacional sem que o mesmo tenha feito o mínimo esforço para que o Brasil pudesse desvencilhar-se da dominação portuguesa.

Tal personalidade, de maneira bastante fria e desumana, arquiteta todos os passos para vir a ser considerado homem corajoso e destemido durante a batalha que resultaria na independência nacional. Sua única pretensão é beneficiar-se e, ao mesmo tempo, vingar-se do pai que havia lhe deserdado em razão da violência que o mesmo havia cometido contra sua irmã. Sem dúvida, esta ocasião de luta contra os portugueses, seria uma ótima oportunidade de sua família ser expulsa do Brasil e voltar para Portugal, mas deixando todas as riquezas conseguidas até então para este filho egoísta, como percebemos a seguir:

Nem mesmo o som da batalha chegava-lhes agora como antes, embora antes tampouco houvesse o retumbo tremendo que esperavam. Perilo Ambrósio, que escolhera aquele ponto bem distante da luta para passar o dia, pois aguardava somente que vencessem os brasileiros para juntar-se a eles em seguida, temia que o combate não tivesse terminado ainda e que, por algum azar, fosse obrigado a tomar parte nele. Se queria que os brasileiros prevalecessem, não era por ser brasileiro-, mas porque, expulso de casa, abominado pelos pais, e por todos os parentes, sob ameaça de deserção deliberava adquirir fama de combatente ao lado dos revoltosos. Dessa maneira, seu pai fiel à Corte, já foragido e acusado de todos os crimes e perfídias concebíveis, poderia perder tudo com a vitória brasileira,

passando os bens muito justamente confiscados a pertencer ao filho varão, distinto pelo denodo empenhado na causa nacional (RIBEIRO, 2009, p.26).

Outra estratégia utilizada por Perilo, a pós ter sido expulso de casa, para forjar seu heroísmo, é assassinando um dos negros que o acompanhava, Feliciano e Inocência, tendo este último servido de objeto, quase que um marte, para que os planos maquiavélicos de Perilo se realizassem. Inocência foi morto à faca somente para que seu sangue pudesse ser usado por Perilo Ambrósio como prova de seu envolvimento direto na luta pela independência.

Vemos, a partir de Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama, venerado por muitos como legítimo homem de coragem, um total desmascaramento de um ideal de herói cultuado por muitos. João Ubaldo Ribeiro (2009), através do mesmo, destrói completamente a ideia de “pureza” e grandeza associada a tais sujeitos, procurando, assim, ‘[...] deliberadamente sujar uma página de glória da história oficial, substituindo o sangue do combatente pela vítima do assassino: o carrasco do povo se disfarça de seu libertador’ (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 191) o que podemos compreender melhor a partir da cena do assassinato do negro escravo.

Todos os aspectos apresentados nos levam a considerar que o sujeito a nós apresentado luta sem nenhum escrúpulo em favor de seus ideais, sem comprometimento algum com o povo, o que faz dele um herói totalmente forjado.

Outra figura heroica também apresentada na narrativa como um sujeito guerreiro na luta pela independência do Brasil é o José Francisco Brandão Galvão, tendo recebido o título de Alferes, em razão de lhe atribuírem méritos por lutar corajosamente contra as tropas portuguesas. Contudo, ao longo da narrativa, podemos perceber que este jovem de apenas 17 anos não tinha nenhuma pretensão de tornar-se um ícone da independência. Ele estava no local da batalha por mera coincidência, mas que surpreendido por tropas portuguesas e, já mortalmente atingido, é-lhe atribuído um discurso que supostamente teria proferido minutos antes de sua morte:

Já mortalmente atingido, erguendo-se com um olho a escorrer pela barba abaixo, ele arengou às gaivotas [...]. Disse-lhes não uma, mas muitas frases célebres, na voz trêmula, porém estentórea desde então sempre imitada nas salas de aula ou, faltando estas, nas visitas em que é necessário ouvir discursos (RIBEIRO, 2009, p.10).

Através do trecho supracitado fica evidenciado que o Alferes não é apenas venerado por sua suposta coragem, mas pelo discurso que teria proferido. Entretanto, nesse mesmo trecho pode-se perceber que o sujeito em questão não proferiu discurso algum, ou melhor, ele proferiu discurso às gaivotas que voavam nesse mesmo momento sobre o céu, pois '[...] não havia ali mais que as aves marinhas, o oceano e a indiferença dos acontecimentos naturais' (RIBEIRO, 2009, p. 10), como nos é apresentado ironicamente na obra. É este 'discurso que será lembrado por toda a sociedade, quando não nas escolas em outros lugares que necessitem ouvir discursos' (RIBEIRO, 2009, p. 10), como ficou evidenciado.

Podemos entender a partir da personagem cujo perfil foi delineado anteriormente que, a narrativa de ficção de João Ubaldo Ribeiro continua questionando os perfis heroicos. Nesse caso, em específico, a obra literária aqui analisada, dá um enfoque ao elemento "discurso", sempre associado aos chamados heróis. Vemos, pois, que esse acontecimento é apresentado carregado de ironia.

Ao nos debruçarmos sobre a figura do Alferes, notamos que há uma exaltação de sua coragem através do seu discurso. Todavia, podemos perceber, por outro lado, que é lançado por terra o caráter grandioso e verídico dos discursos sempre associados aos chamados heróis. Notamos, a partir disso, que o Alferes mesmo não tendo acesso a bens intelectuais, o que se confirma ao observarmos o lugar de subalternidade que ocupa, ainda assim teria proferido um discurso estentóreo que, na obra, aparece como um discurso que é historicamente lembrado. O fato do mesmo ter proferido frases célebres, o coloca em um lugar de prestígio, apagando, assim, toda sua origem subalterna. Um discurso célebre, certamente estará sempre mais associado aos que dominam a norma padrão, o que nos leva a considerar que não há identificação alguma desse herói com o povo brasileiro.

Pode-se ainda perceber que, esse mesmo jovem, cujo título de Alferes recebe, é apenas um pescador, homem de vida simples, que nem arma de fogo possuía e que quando vivo não fazia ideia do que era ser um alferes. Ele acreditava que, para receber este título havia necessidade de alguma coisa mais, o que só reforça essa contradição entre o que ele realmente é e a representação que se faz dele. Vemos, pois, o perfil de um herói totalmente elaborado e construído na figura do Alferes José Francis Brandão Galvão.

A partir do exposto, perceber-se que a expressão literária, representada aqui pelo Romance VPB, traz a luta pela independência do Brasil ocorrida nos idos de 1822, mas sem nenhuma pretensão de confirmar um perfil de herói nacional. Vemos a partir das personagens apresentadas, que o autor da obra em questão não tem nenhuma pretensão de reforçar os perfis de heróis que sempre nos foram apresentados, pois a narrativa VPB acaba funcionando como uma reescritura do inconformismo e, ao mesmo tempo, nos leva também a interrogar até onde pode-se levar em consideração tais figuras heroicas.

A este respeito, podemos ainda refletir a partir da figura de outro herói apresentado também na obra VPB, ou melhor, a partir da figura de uma heroína, cujo nome é Maria da Fé, filha da negra Venância, apelidada por Vevé, cujo nascimento teria sido no dia 29 de fevereiro, fruto de um estupro cometido pelo Barão de Pirapuama, o que nos leva a considerar que sua origem é, portanto, mestiça: 'Dia lavadíssimo, esta terça-feira, véspera de Santo Antônio, em que Perilo Ambrósio estuprou a negra Daê, mais chamada por Venância' (RIBEIRO, 2009, p. 159).

Desde muito cedo, a jovem Da Fé, como também ficou conhecida, já se mostrava diferente das demais meninas. Apesar dos conselhos para que a mesma se tornasse uma moça prendada e mãe de família, Maria da Fé, não se enxergava como tal, como é perceptível na sua fala em resposta ao seu avô:

Então me arranje um trabalho, respondeu ela, mas que não seja bordar, que não seja fazer doces, que não seja trançar rendas, que não seja de costureira, nem muito menos de lavadeira. Ah, fizera ele, isso também não é assim. E de mais a mais, acrescentara, o que eu penso

para ti, o que eu mais penso para ti é que te cases e que sejas boa mãe de família e me dê bisnetinho atrás de bisnetinho, [...] (RIBEIRO, 2009, p. 370).

Notamos, a partir do exposto, que Maria da Fé desde muito jovem já demonstrava uma maneira diferente de perceber o mundo e foi justamente isso que contribuiu para que essa mulher pudesse engajar-se na luta em defesa do povo brasileiro. Vemos na figura de Da Fé, uma heroína bastante consciente da sua realidade e dos problemas enfrentados pelo povo, dentre os quais a subordinação à classe dominante. É justamente contra essa opressão que ela irá se posicionar, como podemos perceber a seguir em um trecho do discurso proferido por ela:

-O povo brasileiro não deve nada a ninguém, tenente- disse ela. -O povo é que devem, sempre deveram, querem continuar sempre devendo. O senhor papagaia as mentiras que ouve, porque não interessa aos poderosos saber da verdade, mas apenas do que lhes convém. [...] Se tudo piora, se a miséria aumenta, se a opressão se faz sempre mais insuportável, se a fome e a falta de terras são o destino de cada dia, enquanto os senhores salvam a Nação da capital, escrevendo leis para favorecer a quem sempre foi favorecido? (RIBEIRO, 2009, p. 659-660).

Maria da Fé sempre demonstrou uma grande insatisfação com relação à situação do povo brasileiro e foi isto que impulsionou para que ela participasse da Irmandade da casa de farinha (Associação de negros contra a opressão dos senhores de engenho), por exemplo, tornando-se, assim, integrante ativa de grandes momentos da nação brasileira. Em sua figura, todo o projeto de instauração de um herói dentro de um padrão é lançado por terra pela ficção de João Ubaldo Ribeiro (2009). Esta heroína está longe dos moldes preestabelecidos. Ela é a legítima heroína do povo brasileiro, pois seu heroísmo não é nem forjado, nem elaborado, mas totalmente consciente, uma vez que a mesma participa ativamente da realidade do povo brasileiro. Ela é a legítima representação do heroísmo do povo brasileiro.

Sobre esta questão Cruz (2003) afirma que '[...] um projeto de instauração de um herói representa a centralização da cultura pelo viés de uma única

raça' (CRUZ, 2003, p. 30). Vemos, todavia, que o discurso literário Ubaldiano está longe de corroborar com tal projeto, uma vez que a legítima heroína do povo brasileiro é mestiça, de classe subalterna e, portanto, representante de um país multicultural: '[...] a feição do herói ubaldiano é justificada pela intenção do autor em extrair das classes subalternas da sociedade brasileira aqueles que possam refletir sobre a condição de miséria e exploração por que passa o povo brasileiro' (CRUZ, 2003, p. 42).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos, portanto, pensar a literatura como uma das maneiras de representar uma dada realidade/ acontecimento, com maneira própria de interpretar e peculiares de aproximação com o real, podendo confirmar ou não o que existe. É ela uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil.

É justamente isso que percebemos na construção literário de João Ubaldo Ribeiro (2009), pois, sua literatura caminha em sentido contrário à história única que nos foi dada a conhecer. Aquela que sempre nos apresentou modelos a serem seguidos e, acima de tudo, sempre rodeados de grandeza. Entretanto, sua escrita, acaba funcionando como uma reescrita dos acontecimentos históricos, não havendo um herói a ser seguido e onde o próprio povo é quem assume este caráter de heroísmo e resistência.

Este caráter resistente assumido pela nação é trazido, por sua vez, por este mesmo escritor, que já não percebe uma nação em que o povo é deixado de lado, mas ao contrário, como povo que assume uma posição de luta e resistência contra todo tipo de tirania e dominação.

## REFERÊNCIAS

BERNARDI, Mirelle. Heródoto entre historiador e ficcionista. In: **Entre História e Ficção: Heródoto um Mensageiro Trágico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010, p. 18-33.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas considerações. **Revista de teoria da história**, Ano 1, nº 3, junho/ 2010.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **Viva o Povo Brasileiro: cântico revisor da narrativa nacional**. In: *Viva o Povo Brasileiro: uma escrita sobre o palimpsesto da cultura*. Feira de Santana: UEFs, 2003, p. 12-42.

FORTUNATO, Maria Lucinete; ANDRADE, Raquel Thomaz de. Narração Histórica, Narração Literária: uma aproximação possível. In: **Saeculum**: Revista de História [20]; João Pessoa, Jan./Jun. 2009, p. 111-118.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Identidade território e Memória**. In: *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana, Ba: Ed. UEFs; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 37-106.

POMIAN, Krzysztof. Traduções: história e ficção. In: **Proj. História**: São Paulo (26), Junho, 2003, p.11-45.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

SANTOS, Roberto Corrêa. **História como Literatura**. In: *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção e História**: retomada de um antigo diálogo. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. 2002. Editora UFPR, p. 105-120.

## O IMAGINÁRIO DA NAÇÃO NA POÉTICA DE TOBIAS BARRETO

*Monique Santos de Oliveira*<sup>1</sup>

A nação foi um tema que despertou o interesse de vários intelectuais brasileiros, sobretudo o dos escritores do Romantismo que a exaltaram ao valorizar, em suas obras, símbolos nacionais como a natureza e o índio. Envolvidos por um sentimento nacionalista, devido à independência do Brasil em 1822, escritores como Gonçalves Dias e José de Alencar assumiram uma missão que os levou “não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2000, p. 12).

Além dos escritores acima, também tivemos Tobias Barreto (1839-1889), autor de *Dias e Noites* (1881), que inseriu características visíveis do Romantismo, como a exaltação da nação. No entanto, sua única obra literária foi avaliada muitas vezes como irrelevante, uma vez que os seus poemas contêm ritmos usuais que se caracterizam pela oralidade, o que os impossibilitaram de serem vistos “como verdadeiros monumentos erigidos no centro do que se convencionou denominar a Literatura” (GENS, 2009, p. 33).

Embora críticos literários como José Veríssimo, Alfredo Bosi e Antônio Candido considerem a única obra literária de Tobias Barreto inferior, em virtude de sua construção estética; Sílvio Romero considerou-a uma obra imponente, que traz poemas heroicos e poemas com uma visão peculiar sobre a natureza e sobre a situação social do Brasil. Responsável pelo título e pelas primeiras edições, o crítico literário buscou não só engradecer a obra de um poeta que esteve à margem do cânone literário nacional, mas também preservá-la entre os seus leitores.

Composta por vários poemas publicados em jornais, como *Revista da Semana*, *Diário de Alagoas*, *Correio de Pernambuco* e *Correio Sergipano*, *Dias*

---

<sup>1</sup> Mestre pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: monique\_ufs@hotmail.com

e *Noites* reúne, então, uma variedade de poemas que se subdivide em gerais, naturalistas, patrióticos, estéticos, amorosos, satíricos. Evidentemente, isso permite que o seu leitor se depare com vozes de diferentes eu-líricos, em circunstâncias diversas; além de possibilitar o contato com uma obra que agrega, em sua composição, elementos da raiz popular que mostram o compromisso do seu autor “com a ‘vocalidade’” (GENS, 2009, p. 33).

Para este trabalho, analisaremos “Partida dos Voluntários” e “Caxias e Herval”, poemas patrióticos que trazem o imaginário da nação e que exaltam a nação ao referenciarem os militares como símbolo nacional. Para tanto, embasaremos nos estudos sobre a nação de Benedict Anderson e de Homi Bhabha; além dos estudos sobre o herói de Joseph Campbell e de Christina Ramalho. A partir daí, verificaremos que o imaginário da nação de Tobias Barreto é tão importante quanto o imaginário da nação dos escritores do Romantismo, em razão de mostrar outra face da nação.

## A IDEIA DE NAÇÃO

Como o nosso objetivo é analisar o imaginário da nação em Tobias Barreto, tomamos como fundamentação *Comunidades Imaginadas* (2008), de Benedict Anderson, visto este definir a nação como comunidade imaginada. Tal definição implica que a nação tanto é comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração existentes em seu interior, “é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34); quanto é imaginada porque “mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).

Nessa definição de Anderson, o mais interessante é que não existe comunidade verdadeira ou autêntica, em razão de que qualquer uma é imaginada. Nesse contexto, o que irá diferenciar uma comunidade de outra é a forma como é imaginada, mesmo sabendo que imaginar seja um exercício difícil, pois não

se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afeti-

va de sentidos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passíveis de dúvida e de questionamento (SCHWARCZ, 2008, p. 16).

Além do estudo de Anderson, temos Homi K. Bhabha (1998), que, em “Desseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, apresenta a ideia de nação atravessada pela ambivalência e pelas diferentes tensões, ao nos indicar a reescrita da história da nação a partir da perspectiva da minoria, do exilado, do marginal e do emergente. Então, ele nos expõe a nação como um espaço que comporta múltiplas vozes, sendo estas de gênero, de raça, de classe, de sexualidade, ao nos indicar uma revisão que nos autoriza visualizar as contradições inerentes à nação na medida em que se incluem as vozes silenciadas na narrativa da nação.

Refletindo sobre isso, inferimos que escrever a nação a partir de suas margens culturais demanda um questionamento em relação às visões essencialistas, uma vez que estas visões expressam experiências coletivas unitárias, ao invés de se atentar às experiências individuais e/ou às múltiplas manifestações culturais que se inserem em quaisquer nações. Daí o enfoque de Bhabha em um tempo “duplo e cindido” da representação nacional, pois, além de incluir na narrativa da nação os acontecimentos que foram excluídos da escrita monológica e do seu tempo homogêneo e vazio, ele também inclui os fragmentos e os retalhos de significações.

Ainda sobre a definição de nação sob o viés de Bhabha, também temos os conceitos pedagógico e performático, os quais nos permitem verificar como o discurso referente à nação é híbrido e ambivalente. Se, por um lado, temos o discurso que privilegia a coesão social – muitos como um; por outro, temos o discurso que enfatiza a heterogeneidade da população – menos como um. Em suma, o discurso referente à nação oscila entre o discurso pedagógico, que se volta para as vozes dos dominantes – os responsáveis pelo “processo civilizatório do desenvolvimento” da nação –, e o discurso performático, que se volta para as vozes dos marginalizados – a vivência das minorias e os conflitos sociais.

Segundo Bhabha, o discurso pedagógico é característico das narrativas horizontais e homogêneas. Então, ele manifesta uma visão essencialista, já que

se centraliza em narrativas com imagens recorrentes de uma tradição histórica, cuja finalidade é narrar a nação a partir da perspectiva de um passado que se mantém atualizado em nosso imaginário e não nos consente compreender, em sentido mais amplo, o presente com os seus conflitos. Portanto, ele expressa uma noção idealizada, uma ideia de uma origem histórica constituída no passado, em que o povo se situa como “objeto’ histórico de uma pedagogia nacionalista” (BHABHA, 1998b, p. 206).

Contrário àquele, o discurso performático é, por sua vez, característico das contra-narrativas. Resultado dos fragmentos e dos retalhos culturais, esse discurso introduz o entre-lugar, o lugar do híbrido, e situa o povo como sujeito de um processo de significação que desconstrói a noção de origem histórica e abala, por conseguinte, aquela ideia de cultura e de identidade nacional estável. Tal abordagem contesta a autoridade do discurso nacional, promovido por um grupo como

la Tradición, el Pueblo, la Razón de Estado, la Alta Cultura, por ejemplo – cuyo valor pedagógico a menudo se apoya en su representación como conceptos holísticos localizados dentro de una narrativa evolucionista de continuidad histórica (BHABHA, 2000, p. 213).

Essas reflexões nos possibilitam verificar que a nação se constitui em um espaço complexo, onde se encontram histórias heterogêneas de povos em constantes disputas. Marcada por discursos de minorias, a nação revela, internamente, uma instabilidade de significações culturais que torna as identidades nacionais flexíveis e inconstantes. A diferença cultural, que era harmonizada no discurso nacionalista, “introduz no processo de julgamento e interpretação cultural aquele choque repentino do tempo sucessivo, não-sincrônico, da significação ou a interrupção da questão” (BHABHA, 1998, p. 228). Por conseguinte, ela altera aquela visão linear da nação, que não entende a dinâmica da história.

## A IDEIA DE HERÓI

Além dos estudos sobre a nação, também fundamentamo-nos em *O herói de mil faces* (1949), de Joseph Campbell. Este apresenta a jornada do herói mitológico, que envolve vários desafios, como enfrentar todo tipo de situ-

ação adversa e, principalmente, ameaçadora. Convocado pelo destino para cumprir uma missão importante, esse herói é transferido de sua sociedade para uma região desconhecida e habitada por seres estranhos, que pode ser “uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico” (CAMPHELL, 1949, p. 41).

Durante essa jornada, é importante destacar que o herói mitológico deve cumprir várias etapas, que se inicia com a partida, passa pela iniciação e termina com o retorno. Na partida, teremos o chamado da aventura, a recusa do chamado, o auxílio sobrenatural, a passagem pelo primeiro limiar e o ventre da baleia. Já na iniciação, teremos o caminho de provas, o encontro com a deusa, a mulher como tentação, a sintonia com o pai e a apoteose. Por fim, temos o retorno, no qual iremos encontrar a recusa do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a passagem pelo limiar do retorno, senhor dos dois mundos e liberdade para viver.

Nomeadas de ciclo do herói, essas etapas possibilitam que esse herói mitológico evolua de uma posição de imaturidade psicológica para uma posição de mais responsabilidade, visto que aquele passa por várias provações difíceis, que o coloca em condições de extremo perigo. Se antes da jornada, esse herói manifestava comportamentos não condizentes com as normas de sua sociedade; depois da jornada, adquire novas experiências que o tornam mais consciente, além de torná-lo mais habilidoso, mais forte, o que o possibilita ser reconhecido como ser superior em relação aos demais indivíduos de sua sociedade.

Tudo isso nos consente verificar que o herói mitológico de Campbell é aquele que foi destinado a realizar uma jornada difícil e cheia de aventuras. Nesse contexto, vemos que esse herói se assemelha ao herói épico, o qual exerce a função de se afastar de sua comunidade ou de sua nação com a finalidade de enfrentar destemidamente todo tipo de situações ameaçadoras, ao vivenciar experiências extraordinárias. Designado a cumprir uma determinada missão em uma região distante e desconhecida, esse herói épico, que pode representar uma coletividade, executa várias ações que o tornam superior em relação aos outros indivíduos de sua comunidade ou de sua nação.

Ao esquematizar as categorias do poema épico, Christina Ramalho, em “Sobre o heroísmo épico”, capítulo do livro *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), consente-nos confirmar que o herói épico realiza várias ações, ou seja, feitos grandiosos, os quais podem ser classificados em bélicos, políticos, aventureiros, redentores, artísticos, cotidianos, alegóricos ou híbridos. É óbvio que esses feitos dependem do heroísmo, o qual pode ser classificado, por sua vez, em heroísmo histórico individual, heroísmo mítico individual, heroísmo histórico coletivo, heroísmo mítico coletivo, heroísmo histórico híbrido e heroísmo mítico híbrido.

### POEMAS: “PARTIDA DE VOLUNTÁRIOS” E “CAXIAS E HERVAL”

Apresentada a fundamentação teórica, exibiremos, neste momento, a análise de “Partida de Voluntários” e de “Caxias e Herval”, poemas que, ao tematizar a Guerra do Paraguai<sup>2</sup>, expõem um herói nacional com características próprias. Diferentemente do herói nacional do Romantismo, o herói nacional de Tobias Barreto manifesta duas faces: o anônimo, representado pelos voluntários da pátria, e o legitimado, representado pelos comandantes militares brasileiros, o que nos consente verificar uma identificação do seu autor com uma classe em ascensão, que, em sua concepção, seria capaz de mudar o cenário nacional.

Com o intuito de verificar essas duas faces do herói nacional de Tobias Barreto, ilustramos abaixo “Partida de Voluntários”, poema originalmente publicado em 1865.

.....  
 2 A Guerra do Paraguai foi um conflito que envolveu Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai, entre os anos de 1864-70. De acordo com o estudo de André Salles (2011), esse conflito, que marcou a história do Brasil da segunda metade do século XIX, pode ser contada a partir de três versões, sendo estas: a versão historiográfica nacional-patriótica (1868-1959), a versão historiográfica revisionista (1960-1980), e a versão historiográfica neo-revisionista da década de 1990. A primeira é aquela disseminada pelo exército brasileiro, que tinha como objetivo apresentar o Brasil como o grande vencedor, privilegiando as estratégias de guerra e enaltecendo os comandantes militares; ao mesmo tempo em que apontava o governo paraguaio como o responsável pelo conflito, já que este, segundo esta versão, invadiu o Império Brasileiro. A segunda, que foi desenvolvida com o intuito de rever a versão oficial, aponta as elites inglesas, juntamente com as elites latino-americanas, como as responsáveis pelo conflito. Por fim, temos a terceira, que retoma tanto a versão oficial quanto a versão revisionista, mostrando-nos que a Guerra do Paraguai é um conflito que ainda vem suscitando vários estudos com pontos de vista diferentes.

São eles que partem... Nos olhos vermelhos  
Que acende a coragem, que inflama o valor,  
São raios do Norte. Lopez, de joelhos!  
Estão quentes ainda das mãos do Senhor.

A pátria chamara-os. O espectro da morte  
Lançou-se diante: puseram a rir...  
Chamara-os de novo: pancada mais forte  
Soou-lhes no peito: quiseram partir...

Sentiram-se presos. De um ímpeto os laços  
Rebentam-se todos nos seus corações;  
Int'resses, afetos, caprichos, abraços,  
Cadeias de palha não prendem leões!  
(BARRETO, 2012, p. 197).

“Partida de Voluntários” é um poema em que o eu-lírico nos apresenta os voluntários da pátria, os quais são conduzidos à Guerra do Paraguai: “São eles que partem... Nos olhos vermelhos/ Que acende a coragem, que inflama o valor” (BARRETO, 2012, p. 197). Nesse momento, esses voluntários se mostram predispostos a cumprir uma missão difícil e importante, que incide em lutar em benefício e/ou em defesa de sua pátria/nação, mesmo sabendo de todos os riscos a que estão sujeitos, como enfermidades e morte: “A pátria chamara-os. O espectro da morte/ Lançou-se diante: puseram a rir...” (BARRETO, 2012, p. 197).

Em *O herói de mil faces* (1949), Joseph Campbell apresenta a jornada do herói mitológico, ao mesmo tempo em que expõe as etapas que ele deve cumprir a fim de que a sua missão seja executada com sucesso. Entre essas etapas, temos a partida, em que o herói é chamado para cumprir uma determinada missão, que pode ser recusada ou aceita. Se aceita, o herói mitológico, com um auxílio sobrenatural, iniciará uma jornada difícil e cheia de aventuras, e isso significa que enfrentará todo tipo de situação adversa e, principalmente, ameaçadora, ao vivenciar experiências extraordinárias, que o transformará, de certa forma, em um ser superior.

Se nos ativermos ao poema “Partida de Voluntários”, cujo título já é bastante sugestivo, identificaremos uma das etapas da jornada do herói mitológico, na

medida em que os voluntários da pátria são chamados duas vezes para cumprir uma importante missão: lutar em benefício e/ou em defesa de sua pátria na Guerra do Paraguai. Embora não sejam um herói mitológico, os voluntários aceitam cumprir a missão que lhes foi destinada, iniciando a sua jornada sem manifestar nenhum sentimento que esteja relacionado ao medo, mesmo sabendo que enfrentarão todo tipo de situações adversas e, sobretudo, ameaçadoras ao participarem de um conflito, o qual resultou em várias mortes.

Considerando essa observação, vemos que os voluntários da pátria são, em Tobias Barreto, expostos como um herói nacional enaltecido em virtude de sua coragem e de sua força. Evidentemente, isso nos possibilita inferir que esses voluntários são superiores aos indivíduos comuns de sua pátria/nação, não porque são revestidos de uma aura sobrenatural, nem porque transitam pelo plano maravilhoso; e sim porque manifestam qualidades típicas dos vencedores, que são valorizadas e cultuadas pela pátria/nação em que vivem, o que seria totalmente diferente se esses voluntários fossem medrosos e fracos, qualidades relacionadas, na maioria das vezes, aos fracassados e aos perdedores.

Além dos mais, vemos que esses voluntários da pátria, homens escravos que compuseram o Exército Brasileiro, são vistos como “sujeito de um processo de significação” (BHABHA, 1998, p. 207), pois eles foram eleitos como herói nacional, o que era algo incomum, já que a imagem de herói nacional era comumente associada ao índio. Assim, o poeta contrariou as convenções literárias, como também confrontou a versão oficial da história da nação, que, muitas vezes, excluiu e silenciou os voluntários da pátria, mesmo sabendo de sua expressiva participação em um conflito que foi suscitado por homens de prestígio e de poder da sociedade brasileira do século XIX. Se, em “Partida de Voluntários”, temos os voluntários da pátria que manifestam um “heroísmo histórico coletivo” (RAMALHO, 2013, p. 141) e que assumem a posição de herói nacional; em “Caxias e Herval”, temos os comandantes militares como herói nacional que manifesta um “heroísmo histórico individual” (RAMALHO, 2013, p. 141), como se nota abaixo:

No céu, bem longe onde ecoam  
Da glória os sons marciais,  
N'altura em que os anjos voam,

Resplende um astro demais;  
É o corpo deste império,  
Pedaço dum hemisfério,  
Que dá p'ra vinte nações;  
É uma lasca do globo,  
Que, das vitórias no arroubo,  
Voou às constelações.

À frente augusta da história  
Assoma um grupo imortal;  
Que um mesmo raio de glória  
Ligou Caxias e Herval:  
Fulgor de duas espadas,  
Que, sóbrias, enfastiadas  
Daquele sangue servil,  
São as pontas do compasso,  
Que traçou larga no espaço  
A evolução do Brasil!  
(BARRETO, 2012, p. 204).

“Caxias e Herval” é poema de 1868, composto por duas estrofes, sendo que cada uma contém dez versos, forma também conhecida por décima. A partir do esquema rítmico ABABCCDEED/ FGFGHHIJJ, vemos um eu-lírico de terceira pessoa que enaltece o Marquês de Caxias e o Marquês de Herval, ambos comandantes que reestruturaram o Exército Brasileiro, uma vez que recompuseram armamentos, instruíram civis alistados e melhoraram as condições dos soldados nos combates (DORATIOTO, s.d.). Diante desse cenário, valendo-se de recursos estilísticos, como metáforas, Tobias Barreto construiu um poema em que o eu-lírico enaltece os comandantes militares como herói nacional.

Na primeira estrofe, encontramos uma descrição do Brasil como império de dimensões gigantescas, que triunfou em vários conflitos. Por meio de construções metafóricas, o eu-lírico nos expõe uma representação da nação ainda tradicional, que, na concepção de Homi Bhabha (1998), consiste em uma representação arcaica, que se aproxima do essencialismo. Isto porque esse eu-lírico exalta o território nacional, sem se ater às diferenças e às ten-

sões que perpassam a nação, o que também é visível em “Canção do Exílio”, poema em que o eu-lírico exalta a natureza, sem se ater às diferenças e às tensões, realizando um retrato totalizador do Brasil.

Se, na primeira estrofe, encontramos uma descrição do Brasil; na segunda, por sua vez, encontramos um enaltecimento de um grupo de imortais, grupo no qual o Marquês de Caxias e o Marquês de Herval estiveram incluídos. Remontando, em certo sentido, aos triunfos de um momento histórico, o eu-lírico aponta para a altivez dos comandantes militares à medida que toma como símbolo as espadas, instrumentos com que combateram a força inimiga – o outro, a sua alteridade – e que, metaforicamente, são vistos como as pontas do compasso que delineou a evolução do Brasil: “São as pontas do compasso,/ Que traçou larga no espaço/ A evolução do Brasil!” (BARRETO, 2012, p. 204).

Ao retratar a altivez dos comandantes militares Marquês de Caxias e Marquês de Herval, esse eu-lírico adere à versão oficial da história da nação, que elevou os comandantes militares ao *status* de figuras luminares da nação, enquanto que as verdadeiras razões da Guerra do Paraguai, o caos nacional e os voluntários da pátria que atuaram no conflito foram “esquecidos”<sup>3</sup>. Nesse caso, é visível a incorporação de uma visão que se aproxima da “perspectiva nacional de elite” (BHABHA, 1998, p. 204), pois o eu-lírico enaltece os comandantes militares que foram reconhecidos na história do Brasil e, portanto, na narrativa da nação, colocando-os como herói nacional.

Considerando o estudo de Benedict Anderson e as observações tanto sobre “Caxias e Herval” quanto sobre “Partida de Voluntários”, é admissível afirmar que Tobias Barreto imaginou uma nação em que o seu símbolo nacional era o militar – os comandantes militares brasileiros e os voluntários da pátria que atuaram na Guerra do Paraguai. Diferente de Gonçalves Dias e José de Alencar que, ao eleger o índio como herói nacional, voltaram-se para a ori-

.....  
 3 Sabendo que a nação não só é entidade política, mas também uma narrativa, Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas* (2008), faz menção à necessidade de os habitantes de quaisquer nações “esquecerem” os acontecimentos ou os indivíduos que interferiram ou interferem na narrativa da nação a fim de que esta seja concebida como imponente. Daí o “esquecimento” da versão oficial da história da nação em relação aos voluntários da pátria, os quais, dos muitos, eram homens escravos, entre 18 a 50 anos de idade, que foram alistados no Exército Imperial a partir do Decreto 3.371, de 7 de Janeiro de 1865 (RODRIGUES, 2001).

gem da nação; Tobias Barreto, ao eleger como herói nacional os militares, voltou-se para o seu presente, proporcionando-nos reflexões sobre o cenário nacional da segunda metade do século XIX.

Nesse viés, a Guerra do Paraguai permitiu que o poeta sergipano inserisse, em seus poemas patrióticos, uma mensagem de caráter mais social, ao mesmo tempo em que destacou a ascensão da classe militar. Daí o enfoque na classe militar, principalmente nos voluntários da pátria, pois estes são os principais personagens dos seus poemas patrióticos, que o digam os seguintes poemas: “Os voluntários Pernambucanos”, “Os Leões do Norte”, “Em Nome duma Pernambucana”, “Partida de Voluntários”, “Num dia Nacional”, “Capitulação de Montevidéu”, “Volta dos Voluntários” e “Diante de um Batalhão que Voltava da Campanha”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, Tobias Barreto, em *Dias e Noites*, especificamente em “Partida de Voluntários” e “Caxias e Herval”, exaltou a nação ao enaltecer os militares como “verdadeiros” símbolos nacionais. A partir do heroísmo dos militares envolvidos na Guerra do Paraguai (1864-70), seja os voluntários da pátria, os quais, dos muitos, eram homens escravos, seja os comandantes militares, os quais eram homens de destaque da sociedade brasileira do século XIX, o poeta construiu uma nação de grandes heróis, que defenderam bravamente o Brasil, que estava sendo “ameaçado” pelo Paraguai. Portanto, o poeta elegeu como símbolo nacional os militares, contribuindo, assim, na ampliação do nacional do período Romântico, que se limitaram, por muito tempo, ao índio, primeiro habitante de nossa nação.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARRETO, Tobias. **Dias e noites**. In: BARRETO, Luiz Antonio (Org.). Introdução e notas de Jackson da Silva Lima. Sergipe: Diário Oficial, 2012.

BHABHA, Homi. Desseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 198-238.

\_\_\_\_\_. Narrando la nación. In: BRAVO, Álvaro Fernandéz (Compil.). **La invención de La nación: lecturas de La identidad de Herder a Homi Bhabha**. Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 211-219.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1949.

CANDIDO, Antonio. O indivíduo e a pátria. In: \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 221-262.

COUTINHO, Eduardo. Discurso literário e construção da identidade brasileira. **Légua e meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana: UEFs, nº1, 2002, p. 54-63. Disponível em: <[http://leguaemeia.uefs.br/1/1\\_054\\_discurso.pdf](http://leguaemeia.uefs.br/1/1_054_discurso.pdf)>. Acesso em: 23 ago. 2013.

DORATIOTO, Francisco. Caxias na Guerra do Paraguai: os críticos anos 1866 e 1867. **DaCultura**, ano III, nº 5, p. 14-20. Disponível em: <[http://www.funceb.org.br/images/revista/14\\_0p7t.pdf](http://www.funceb.org.br/images/revista/14_0p7t.pdf)> Acesso em: 7 jun. de 2015.

GENS, Armando. Um mapa geoliterário para Tobias Barreto: escalas para um retrato. **Interdisciplinar: revista de estudos em Língua e Literatura**. Itabaiana: UFS, 2009, p. 23-34. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1181/1019>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RODRIGUES, Marcelo Santos. **Os (in)voluntários da pátria na Guerra do Paraguai: a participação da Bahia no conflito**. 2001. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2001.

SALLES, André Mendes. **A Guerra do Paraguai na literatura didática**: estudo comparativo. 2011. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In. \_\_. **Comunidades Imaginadas**. Tradução de Denise Bottman. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 09-17.

## O POPULAR E O ERUDITO NO LIBRETO *MALAZARTE*, DE MÁRIO DE ANDRADE

*Maria José Lopes Pedra*<sup>1</sup>

Essa pesquisa apresenta uma reflexão sobre o libreto-cômico *Malazarte* de Mário de Andrade (1928), buscando analisar os jogos de tensões entre os termos, popular e erudito, bem como a sua relação no processo de criação de uma identidade nacional.

O libreto foi elaborado na segunda fase do modernismo brasileiro, sendo um dos trabalhos de Mário de Andrade, voltado para o campo temático da música e, da cultura popular como parte do projeto de reelaboração estético-estilística das produções modernas no Brasil, ou seja, está inserido dentro de um projeto de nação idealizado pelo autor. Porém não pretendemos aqui aprofundar na construção formativa do discurso nacional-popular, mas observar como os elementos de brasilidade estão representados no libreto em análise.

É importante analisar tais elementos de brasilidade a partir do discurso nacionalista de Mário de Andrade, que idealizou o projeto de romper com as produções artísticas ligadas à tradição européia durante o movimento modernista.

Mário de Andrade tornou-se o líder deste movimento, mudando a estrutura estilística do modernismo brasileiro, já que a semana de arte moderna não conseguiu mudanças significativas. Ao apostar nos trabalhos voltados para a cultura, conseguiu influenciar muitos intelectuais da época a seguirem os seus ideais, concretizando, assim, uma nova estética na música e na literatura.

É importante notar que Mário de Andrade mesmo estudando sobre a arte folclórica não se considerava folclorista, mas se agradava em pesquisar uma arte que para ele contribuiria na discussão e construção da identidade nacional.

---

1 Maria José Lopes Pedra (UFBA). Email: marialopes\_pedra@hotmail.com

Ainda no movimento modernista, que ocorreu no início do século XX, diversos folcloristas, como Câmara Cascudo e Sílvio Romero desenvolveram trabalhos significativos, que ficaram cristalizados nas diferentes sociedades, como, por exemplo, o processo de recolha, de adaptação e de divulgação das composições orais da cultura popular, por meio dos diferentes gêneros.

Assim, Mário de Andrade, escritor, poeta, professor e musicólogo erudito buscou nas fontes da cultura popular, elementos culturais para formar uma estética de cunho nacionalista. Pesquisou as composições musicais folclóricas do país, por acreditar que para inserir em seus trabalhos elementos genuinamente brasileiro, era preciso unir o erudito e o popular. Desse modo, estudou e divulgou a cultura por intermédio das músicas folclóricas das regiões Norte e Nordeste do Brasil.

O libreto *Malazarte* como uma de suas produções musicais, não foi a sua principal obra de arte, mas apresentava aquilo que ele procurava para fundamentar os seus estudos; elementos da cultura nacional. O libreto é um gênero que faz parte da literatura canônica, constituindo-se em um pequeno livro que é depois musicado no estilo ópera e apresentado a um determinado público.

Tal gênero é a fusão entre drama/comédia e música. Normalmente é produzido por dois autores, um que escreve e passa a ser chamado de liberto e outro que adapta o texto, quando o libreto passa a ser ópera. O libreto, quando adaptado para ópera, perde ou ganha fatos considerados importantes. A ópera é representada por diálogos, entoações de cantos e por representações de um fato, que na maioria das vezes apresenta-se de forma cômica.

Tanto o libreto, quanto a ópera tornam-se grandes fontes de informações por apresentar diversos temas no decorrer das cenas. Esse em análise apresenta personagens e elementos externos, próprios do folclore nacional, sendo assim, possível unir por meio deles, as duas culturas num mesmo objetivo; representar a identidade nacional. Um dos motivos que levou Mário de Andrade a se dedicar aos estudos culturais foi o quadro em que se encontrava geograficamente o país.

O Brasil passava por um processo de modernização, no entanto, a maior parte ainda era rural. As manifestações folclóricas marcavam de uma forma

ampla a identidade brasileira. Desse modo, trazer o popular como elemento estético foi uma forma assertiva e de reconhecimento de que o popular representa também o nacional. Mário de Andrade consegue com a elaboração do libreto *Malazarte*, musicado por Camargo Guarnieri em 1932 tencio-nar as discussões entre o erudito e o popular, quando tais culturas não são colocadas dentro de uma lógica de oposição, mas de união.

O trabalho desse artista, voltado para o folclore brasileiro revela uma conotação positiva, pois o seu objetivo não era apenas o de trazer a ideia do nacional por intermédio de uma comunicação erudita, mas também uma forma de apresentar algo que interessasse ao povo. Essa nova forma de pensar o nacional surge como uma ruptura, uma vez que ao se tratar dos campos culturais; erudito e popular, na maioria das vezes esses termos são colocados em contrapontos.

Nesse sentido, Mário de Andrade (1979) tanto no libreto quanto em sua obra consagrada *Macunaíma*, e em outros trabalhos, evidencia a riqueza da cultura popular, buscando ressaltar as manifestações que trazem aspectos próprios dessa cultura. Assim, nesse ensaio pretendemos mostrar com o estudo do libreto que as produções artísticas populares são tão importantes quanto às produções eruditas, e que ambas constroem identificações, firmando seus próprios valores e verdades passíveis de mudanças durante o processo de leituras.

A construção do libreto-cômico *Malazarte*, surgiu poucos meses depois de Mário de Andrade elaborar a rapsódia *Macunaíma*. Assim ele utilizou de elementos da cultura popular para realizar suas produções, que ficaram conhecidas não só no Brasil, mas como em outros países, fazendo desse artista, um escritor nacionalista.

Após publicar o livro *Macunaíma* escreve uma carta a Manuel Bandeira informando sobre o libreto-cômico *Malazarte* que foi elaborado em 1928 e musicado por Camargo Guarnieri em 1932, a partir da concepção do ciclo de *Malazarte*. Mário de Andrade afirma na carta que o personagem era pouco conhecido e que só devia perambular pelo território mineiro.

Ruth Guimarães (2006) destaca em seu livro *Calidoscópio – A Saga de Pedro Malazarte*, que a menção mais antiga desse personagem, em Portugal, é a

cantiga 1.132 do Cancioneiro do Vaticano, de autoria de Pedro Mendes da Fonseca e ressalta ainda que, no século XVIII Malazarte foi representado na ópera Encantos de Merlin numa versão diabólica do personagem.

Malazarte assume outros nomes em solo brasileiro como, por exemplo, Pedro Malasartes, Pedro de Urdemalas, dentre outros. Ele surgiu na Península Ibérica sem data de nascimento e autoria, pois vem da tradição oral. Suas aventuras são passadas de uma geração a outra, sofrendo alterações em suas composições, para se adequar a região ou sociedade de cada época.

No Brasil, esse personagem possui a característica do malandro brasileiro, levando riso e crítica por onde suas histórias são contadas, lidas e estudadas, sendo considerado também um anti-herói popular, por burlar as leis a fim de manter a sobrevivência. Segundo Lopez, "Malazarte Mariodeandradiano, andejo, crítico e cáustico, representa a vanguarda aventureira, experimental e novas soluções para a arte; irreverente, maldita" (LOPEZ, 1992, p. 06).

Vale salientar que, existem duas versões sobre o modo de viver de Malazarte. A primeira fica perceptível em solo português, quando a maioria dos contos retrata o personagem como uma figura que só faz trapalhada, como forma de evidenciar o riso. No Brasil, a personagem ganha uma nova roupagem, ou seja, ele deixa de ser o ingênuo e passa a ser o herói, o esperto, valorizando, desse modo, o caipira e o sertanejo, por ser um homem do campo.

Malazarte foi um objeto importante para Mário de Andrade, por pertencer à tradição oral. Ele tem traços do sertanejo e caipira brasileiro e se caracteriza como um esperto e invencível. O libreto se dá em apenas um ato, apresentando acréscimos de outros elementos externos, como a presença de um conjunto de sítiantes em festa que forma o coro, bem como a presença da dança da ciranda que vai entrelaçando seus sons aos do enredo.

O libreto relata a história de Malazarte no interior de Santa Catarina se aventurando e sobrevivendo, atitudes comuns relacionadas à identidade desse personagem popular. Assim, Mário de Andrade (1928) acrescenta outros personagens na história como Alemão e Baiana, além de fazer referência a elementos do folclore brasileiro e de várias regiões do país, como os pratos típicos.

No libreto, a cena cômica que aparece é referente à história d'*O gato adivinho*. Esse é um dos truques de Malazarte para adquirir comida, pois escolheu se aventurar pelo mundo, tornando-se um andarilho e, por isso, vive de astúcias e malandragem. Durante as suas andanças sempre estar a aprontar, ou para se beneficiar ou para reparar uma injustiça.

No libreto, por exemplo, Malazarte é descrito com cabelos negros e aparência bonita. Vale salientar, que em outras versões não aparecem o personagem com essa descrição. Poucos são as versões que destacam as características físicas do personagem. Ou seja, os contos populares apresentam a dinâmica da variação. Um conto pode ter inúmeras versões ganhando formas de acordo com a região em que é apresentado.

O libreto em análise traz referências de que a personagem é uma baiana que mora em Santa Catarina e é casada com um Alemão. O texto se resume na ida de Alemão à cidade para vender o mate. Nesse intervalo, Malazarte aparece tentando conquistar Baiana, fazendo juras de amor, mas, não porque ele está apaixonado por Baiana, mas apenas para jantar a boa comida que ela costuma fazer. Baiana, encantada com as palavras bonitas de Malazarte prepara um jantar para seu novo amor, com comidas típicas de todas as regiões, exceto as da Alemanha e da Bahia. Malazarte chega até a cozinha, conquistando Baiana com sua lábria.

Quando os dois sentam-se à mesa para comer, ouve-se um sussurro de longe e logo a mulher exclama:

Baiana: É meu marido!  
 Malazarte: O Alemão!  
 Baiana: Estou perdida!  
 Malazarte: Perdi a janta!  
 Baiana: Como há de ser!  
 Malazarte: Como há de ser!  
 Baiana: Esconde os pratos.  
 Malazarte: Vou me esconder!  
 (LOPES, 1992, p. 12).

Malazarte se esconde, e Baiana guarda algumas comidas que foram feitas especialmente para ele. O Alemão ao chegar à cozinha, cumprimentou sua

esposa dizendo ter conseguido vender o mate por vinte reais. Malazarte que tinha se escondido em cima de uns algodões, despenca o que fez com que Alemão, assustado, perguntasse imediatamente quem era. O malandro começa a falar de forma poética de sua vida, ressaltando que o gato que estava com ele era mágico. O Alemão interessado por sua história, logo o convida para jantar, e Malazarte feliz por ter conseguido contar com a sorte aceita o convite sem demora.

Assim, ele inventou que o gato inventara que no armário havia comida e bebidas guardadas. Quando o Alemão viu que era verdade, se interessou em querer comprar aquela raridade, mas Malazarte dizia que não podia vender, porque era a sua única herança. Eles beberam e comeram, e após a refeição, Alemão adormeceu. Assim, Malazarte se prepara para ir embora e Baiana pede para fugir com ele. Malazarte diz que não pode, pois ele vive de andanças e que o marido dela é bom. O Alemão, ao acordar convence Malazarte a vender o gato, comprando-o por vinte reais e, assim Malazarte vai embora contente.

O texto musical apresenta concepções de brasilidade por adquirir expressões referentes à urbanização e ao sertanejo. Mário de Andrade apresenta aspectos nacionalistas, ao trazer para a narrativa uma baiana casada com um alemão que moram na região sul. À mesa aparecem pratos típicos de diversas regiões, como o tacacá com tucupi e doce de bacuri. É uma noite de São João com cantorias de cirandas em Santa Catarina, levando-nos a perceber traços e manifestações que representam uma identidade brasileira.

Encontramos ainda a imagem da casa rústica, rede, viola e figuras de santos. Em meio às cenas, há a presença de músicas cantaroladas pelos personagens como canta Baiana:

Mulher não vá  
Mulher não vá  
Mulher não vá lá!  
Marido eu vou  
Marido eu vou  
Que papai mandou chamar  
(ANDRADE, 1928, p. 10).

O texto traz críticas à traição, à esperteza, ao regionalismo, dentre outros fatores visíveis. Vale salientar a atuação de Malazarte durante a narrativa, quando o personagem aproveita da situação para obter um prato de comida fazendo voltar assim, a discussão para o pícaro que enfrenta obstáculos para sobreviver. Malazarte não é considerado por muitos autores uma pessoa má, pois o que faz é em prol de sua sobrevivência e assim é que vivem os pícaros.

O pícaro não se preocupa com o amanhã, ele se preocupa com o agora. O pícaro é um personagem pobre, que passa necessidade, por isso burla as leis. Todos os atos são justificados. Malazarte não sonha em ser rico, sonha apenas em ter o que comer no dia-a-dia, mas se o tolo vacilar, esse personagem torna-se rei por quanto tempo quiser, até se cansar e ir embora.

O libreto *Malazarte* vai ao encontro do livro *Carnavais, malandros e heróis*, de Da Matta (1997), pois ambos tratam do protótipo malazarteano, quando o personagem apresenta ações que ficam difíceis julgar se são certas ou erradas, já que Malazarte utiliza a astúcia para sobreviver. Fernandes (2005) evidencia, em artigo, que é visível nesse libreto a vantagem que um personagem acreditava levar sobre o outro, ao mesmo tempo em que esclarece que o autor se preocupa muito mais em valorizar o pícaro do que a própria música em si. Na carta, Mário de Andrade afirma não ter pretensão alguma de fazer algo extraordinário no libreto, mas o que ele quer, na verdade, é fazer um espetáculo com a música.

O libreto *Malazarte* apresenta, em seu enredo, drama e comicidade, pois Mário de Andrade opta em escrever dramaturgia por acreditar que o cômico está mais próximo do povo do que a tragédia. Diante dessa perspectiva, é possível perceber que o autor uniu o erudito e o popular para falar do nacional ao utilizar um gênero próprio da cultura erudita e elementos da cultura popular que caracterizavam o Brasil.

É importante destacar que Mário de Andrade mesmo bebendo da fonte da cultura popular para discutir a questão da nacionalidade brasileira, consegue valorizar a arte que vem dessa cultura, uma vez que percebe a estética na música e também elementos quem dizem respeito ao popular para compor sua literatura.

Malazarte na literatura popular desconstrói a ideia de que o homem do campo é bobo e fácil de ser enganado, por fazer parte de uma cultura que foi estereotipada ao longo do tempo. Por isso, é importante o encontro de ambas as culturas; erudita e popular, para que, preconceitos e conflitos, sejam desconstruídos durante a tessitura da história. É nesse sentido que esse ensaio aponta como conotação positiva o sentido em que Mário de Andrade utiliza a relação popular e erudito.

Portanto, Malazarte foi escolhido por Mário de Andrade, para contribuir com sua pesquisa sobre a identidade nacional, por ser um personagem cômico cristalizado na cultura brasileira, que se adéqua a todas as épocas, lugares e gêneros, pois suas histórias permitem ser adaptadas, para que diferentes sociedades possam conhecê-lo e aprender sobre a vida de um caipira-sertanejo esperto.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Malazarte**. São Paulo: Global, 1928.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma**: a margem e o texto. São Paulo, HUCITEC, Secretaria de cultura, Esportes e turismo, 1979.

FERNANDES, José Fortunato. **Brasilidade na ópera**: um paralelo entre Malazarte de Lorenzo Fernández e Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri. Anppom – décimo quinto congresso, 2005.

GUIMARÃES, Ruth. **Calidoscópio** – a saga de Pedro Malazarte. São José dos Campos, jac editora. São Paulo, 2006.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade - Malazarte. In: **Revista do instituto de estudos brasileiros**. São Paulo, nº 33, 1992, p. 50-67.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

## PARÓDIA E PASTICHE EM AUTRAN DOURADO

*Andréia Silva de Araújo<sup>1</sup>*

*Narrar e desnarrar, tecer e destecer, são coisas  
de penar e perder*

Autran Dourado

No ensaio *A reciclagem cultural*, Walter Moser reflete a respeito dos procedimentos artísticos da contemporaneidade, chamados pós-modernos, a partir das reflexões de Hegel sobre a arte pós-romântica e de Burger, a respeito da arte pós-vanguardista. A partir de tais considerações, Moser reflete sobre uma característica evidente das práticas artísticas e culturais da contemporaneidade: a reapropriação e livre combinação de elementos heterogêneos, deslocados de seus contextos “originais” de constituição. Para referir-se a essas práticas, Moser problematiza a noção de reciclagem cultural e avalia sua pertinência e produtividade para pensar os procedimentos da arte contemporânea.

Para Hegel, o corolário inevitável da arte pós-romântica é o fim da arte, momento caracterizado por uma produção artística marcada pela ausência da relação necessária entre o conteúdo objetivo e o mundo da representação e pelo caráter lúdico e de jogo da representação, alicerçada na livre manipulação e recombinação de materiais heterogêneos. Tal momento corresponderia a um esvaziamento da atividade artística, estando a arte descolada de referenciais históricos, culturais e políticos capazes de demarcar a sua propriedade ou pertencimento a um momento histórico específico e a um referencial político e cultural estável e determinável, que lhe garantiriam a singularidade de um sentido e uma pertinência.

Para Moser, a caracterização de Hegel aproxima-se muito das práticas artísticas e culturais contemporâneas, principalmente no que concerne ao caráter de reapropriação e livre recombinação de materiais e referências de tradições heterogêneas, distantes tanto no espaço quanto no tempo e que,

---

<sup>1</sup> Doutoranda UFBA

não obstante, convivem num mesmo objeto e constituem a materialidade estética dos objetos artísticos na atualidade. Tal prática corresponde, também, ao que Burger compreende como o destino da arte pós-vanguardista, caracterizada pela “disponibilidade total dos materiais e das formas”, o que transforma as culturas e tradições de diferentes tempos e lugares em imensos acervos à disposição do artista que delas se apropria e as recombina de forma livre, lúdica e arbitrária.

Todavia, o que é lido em Hegel sob o signo da decadência, um sinal incontestado do fim da arte, é tencionado por Burger, apontando para a necessidade de historicizar o próprio conceito de arte: aquilo que para Hegel é o fim da arte, para Burger é o fim não da arte, mas de determinada noção ou forma de compreensão da arte. Para Moser, as características da arte contemporânea, antevistas acertadamente por Hegel, devem ser pensadas, por outro lado, não como exemplos do esvaziamento das formas artísticas ou como evidências do descolamento de tais formas de um arranjo histórico, mas, antes de tudo, devem ser vistas em profunda relação com o período histórico em que se desenvolvem, o que permite compreender o seu sentido.

A prática da recombinação, da paródia, do pastiche, e do que Moser chama de reciclagem, são sinais não do fim da arte, ou de uma forma de arte sem ancoragem histórica ou cultural, mas são as marcas da arte do nosso tempo e, longe de apontarem a ausência da história, ou um esvaziamento do sentido histórico, estão em relação profunda com as questões históricas do nosso tempo, que exigem novas categorias de análise para que sejam compreendidas em sua dinâmica e produtividade.

O ponto de vista hegeliano é endossado por vários intelectuais que se dedicaram a pensar o sentido da história e da arte na contemporaneidade, atribuindo a tal contexto características como canibalismo, autofagia e repetição indiferenciada, todas lidas a partir de uma chave negativa. Para Baudrillard, são sinais inequívocos de uma degenerescência o retorno ao passado que caracteriza as manifestações artísticas pós-modernas, assinalando tanto a incapacidade de prosseguimento histórico quanto da consumação do fim da história. Restam os gestos vazios de reciclagem e a retomada, como uma poética dos restos, que apenas celebra a indiferença.

A noção de reciclagem utilizada por Moser para pensar a arte contemporânea se articula a partir da observação de quatro aspectos fundamentais da arte em nosso tempo: a mercantilização dos objetos e dos produtos culturais, a produção e reprodução industrial dos objetos de arte, a tecnologia dos meios de produção e reprodução e a globalização no contexto pós-colonial. Tais fatores, em articulação recíproca, constituem o plano de fundo histórico que dá sentido às práticas artísticas vigentes, lidas não mais na chave da degenerescência – possível apenas dentro de uma concepção linear de história – ou tampouco de uma espiral infinita de repetição indiferenciada – a crise da história de Baudrillard e Jameson.

Para Moser, o conceito de reciclagem, recolocado metaforicamente no contexto da arte, serve para pensar as manifestações contemporâneas sob a ótica das relações dialéticas que fazem parte, de forma inerente, ao próprio procedimento artístico, e que são levadas ao extremo no regime da pós-modernidade, determinando seu funcionamento. Os condicionamentos de várias naturezas apontados por Moser, permitem abordar historicamente e de maneira objetiva – e fora, portanto, de um exercício de pura idealização – a natureza e os sentidos da arte contemporânea.

Reciclar, portanto, é ato inerente às práticas artísticas e culturais, posto que toda arte, toda cultura, articula-se a partir de repetições, apropriações e ressignificações de determinada (s) tradição (ões), num trabalho dialético com a memória. Até mesmo para a arte moderna, a ruptura se transforma em tradição: a tradição da ruptura. Desta forma, o sentido de cada movimento de apropriação é condicionado pelo momento e pelo contexto em que acontece, demandando trabalho de compreensão que leve em conta o regime de apropriação adotado e seus sentidos no contexto específico em que se desenvolvem. O que se deve investigar, portanto, são os fatores condicionantes do regime de apropriação artística no pós-moderno e, a partir destes, compreender os sentidos de tais práticas na contemporaneidade.

A produtividade da noção de reciclagem cultural – conceito ainda não estabilizado, e que se relaciona a diferentes campos discursivos – para pensar os regimes culturais e artísticos na contemporaneidade reside na possibilidade de refletir criticamente sobre tais regimes fora de um enquadramento que os coloca como sintomas de uma degenerescência, ou como sinais do fim

da história, mas que abre um caminho epistemológico para a compreensão da história e da arte fora dos moldes modernos, o que pode ajudar a dar conta de compreender as práticas contemporâneas, para as quais são necessárias novas formas de abordagem e novas categorias teóricas.

## VANGUARDAS E PÓS-MODERNISMO

A modernidade determina um tipo específico de relação com a tradição da qual extrai o seu *modus operandi*: a ruptura crítica e contestadora do passado para a emergência do novo que, para ser novo, precisa ser diferente e se opor à ordem estabelecida. Em palavras de Octávio Paz:

Eu disse que o novo não é exatamente o moderno, a menos que seja portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente. Esse algo mudou de nome e de forma nos últimos dois séculos, mas sempre foi aquilo que é alheio e estranho à tradição reinante, a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o curso numa direção inesperada. Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa. O novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: o antes e o agora. (2013, p.17)

É a partir de tal dinâmica que se determina o que se compreende por tradição e por vanguarda, e os marcadores específicos de cada uma das posições estão relacionados à postura conservadora, de um lado, e a prática iconoclasta e demolidora, de outro. À vanguarda cabe o gesto de ruptura com o velho para a instauração do novo. Daí os característicos manifestos que marcaram as diferentes propostas vanguardistas no início do século XX, servindo cada qual ao pronunciamento de uma nova ética artística que tem, como principal qualidade, o distanciamento do que está posto, a ruptura. Porém, tal dinâmica passou a constituir, também ela, uma tradição que conheceu o esgotamento:

[...] Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há vários anos suas negações não passaram de repetições rituais: a rebeldia convertida em

procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que estamos vivendo o fim da arte: vivemos o fim da *ideia de arte moderna* [...] PAZ, 2013, p. 154.

É tendo em vista a constatação da esclerose da chamada 'tradição da ruptura', que é possível ler a postura do escritor Autran Dourado em relação ao movimento modernista brasileiro, e a forma como compreende sua atividade de escritor e, mais especificamente, sua tarefa como escritor brasileiro. O livro *Um artista aprendiz*, publicado originalmente em 1989, é um *bildungsroman* no qual o autor narra seu processo de formação literária problematizando questões que se impuseram não apenas a ele, mas a outros escritores brasileiros de sua geração. Tendo iniciado suas publicações na década de 1940, após a efervescência dos movimentos de vanguarda no Brasil, o autor reflete, na passagem a seguir, sobre a relação com o legado de 1922:

[...] É difícil dizer de quem partiu a ideia de fundar a revista do grupo. Os mais ativos e entusiasmados eram Walter Gabriel e Domingos. Reuniam-se para discutir como seria a revista, se teria um manifesto ou não, qual o nome. Augusto Néri sugeriu o nome *Combate*, que todos acharam péssimo. Não estamos em 1922, não temos de combater coisa nenhuma, a não ser o mau gosto, disse Domingos. É, não há mais bastilha literária a tomar, a língua literária não está mais esclerosada como em 22, disse João. O que temos de fazer é construir. Daí chegaram a um consenso e o nome da revista ficou sendo *Construção*. [...] (DOURADO, 2000, p. 184.)

O ímpeto iconoclasta tão característico ao funcionamento dos movimentos de vanguarda, e responsável por alimentar a tradição da ruptura é vista, pelos jovens escritores brasileiros da geração de 1940 se não já com certo enfado, mas com uma evidente consciência de sua impropriedade para o momento. Não se trata mais de voltar ao passado para demolir ou combater; a vontade que anima tais escritores, e a tarefa da qual se incumbem, é construir *a partir* do caminho já devidamente aplainado pelos movimentos de vanguarda.

Para a construção dessa nova literatura, estavam abertas as portas da(s) tradição (ões), disponível como um grande inventário: a pesquisa de novas

soluções e o experimentalismo marcaram as produções da época, e no caso específico de Autran Dourado, constituíram um dos fundamentos de seu projeto literário que retoma, de forma consciente, intencional e reiterada o legado do barroco mineiro. Conforme Araújo 2015:

[...] a grande dispersão que caracteriza a literatura da segunda metade do século XX, não apenas no Brasil, mas no mundo. A liberdade de pesquisa e experimentação da qual gozavam os autores – agora postados diante da tradição para incorporar e ressignificar caminhos, soluções e técnicas artísticas de forma consciente e crítica – elimina determinadas formas de pensar a literatura, tal como esquemas que tentam inserir obras em determinados quadros rígidos, ou pensar as opções estéticas como oposições entre correntes literárias. [...] (p. 122.)

Estando os escritores, agora, postados diante da tradição não em busca da ruptura, mas no intuito da retomada criativa, centrados nos processos de construção e ressignificação a partir da (s) tradição (ões), e não mais na perspectiva de uma mera oposição, pode-se vislumbrar a produtividade do conceito de reciclagem cultural proposto por Moser, no que este ilumina a respeito da dinâmica da produção cultural e artística no contexto da pós-modernidade. Se a dinâmica moderna extraía da ruptura seu potencial criativo, se na demolição estava a sua força, na pós-modernidade o funcionamento se dá através de processos de retomada em diferença.

As noções de pastiche e paródia merecem, nesse contexto, especial atenção. Não são apenas procedimentos inerentes ao fazer artístico; passam a constituir uma dinâmica de funcionamento específica do regime pós-moderno, e suscitam novas observações e categorias de análise. Todavia, é necessário refletir sobre a forma como a conceituação e a interpretação de tais práticas é percebida por aqueles que se dedicam a refletir sobre o contexto da pós-modernidade.

A ampla disseminação do pastiche e da paródia no contexto da pós-modernidade está relacionada, segundo autores como Jameson, Baudrillard e Robin a um esvaziamento do sentido histórico, em outras palavras, ao fim da história. Para tais intérpretes, a retomada do passado se dá de forma superficial e puramente lúdica: não exerce mais a função crítica e corretiva de um gênero a

outro, ou a passagem de uma tradição a outra, como Dom Quixote em relação aos romances de cavalaria: não servem para satirizar exemplarmente, denunciar o anacronismo, são apenas meros exercícios de diletantismo literário, sem qualquer sentido histórico ou conteúdo crítico, ecoando a superficialidade de imagens e referências destacadas de seus contextos originais e retomadas gratuitamente, como num jogo de pura repetição ao sabor das modas.

O pastiche corresponde, portanto, na visão de tais intérpretes, a esta paródia destituída de seu “melhor”, que é seu potencial crítico e de denúncia de anacronismos e inadequações, responsável pelo prosseguimento da história. O pastiche é uma forma de apropriação superficial da história que impediria a sua continuidade, mantendo-a enovelada *ad infinitum* num trabalho de repetição espectral em que não há luto ou continuidade: apenas repetição, autofagia infinita e vazia.

Vale considerar que, no entanto, tais observações restringem os conceitos de paródia e de pastiche ao funcionamento de uma lógica moderna na qual foram gestados, e ainda estão ligados à tradição da ruptura. Dessa forma, a produtividade de tais conceitos para descrever e pensar tais práticas no contexto da pós-modernidade é bastante restrito e insuficiente para compreender como operam em contextos distintos da lógica da modernidade, além de carregarem muitos juízos de valor.

A respeito da prática da paródia e do pastiche, e dos sentidos da utilização de tais recursos no contexto da pós-modernidade, em especial no romance, Autran Dourado publicou, em fevereiro de 1991, no Suplemento Literário do Minas Gerais, o artigo *Paródia e pastiche no romance pós-moderno*, em que discute os conceitos de paródia e pastiche, e analisa a própria obra, comentando seu processo de criação e a forma como utiliza tais recursos. Em palavras do autor:

[...] A paródia sempre existiu na literatura, o melhor e mais famoso exemplo é o Dom Quixote, de Cervantes, que parodia os romances de cavalaria que ensandeceram o fidalgo manchego e lhe fundiram os miolos. Mas a paródia de Cervantes é satírica, o que não acontece na sua concepção moderna, que pode ou não ser satírica ou irônica.  
[...] (DOURADO, 1991, p. 13.)

Interessa notar a distinção que o autor faz entre as diferentes utilizações do recurso à paródia, bem como a concepção usual nos contextos moderno e pós-moderno, em que está descolado da relação necessária com a sátira ou a ironia. Surgidos com intuito crítico e atualizador – Dom Quixote aponta a esclerose de um modelo de literatura, o dos romances de cavalaria, para o surgimento do romance em sua feição moderna, sendo considerado a primeira obra do gênero – a paródia e o pastiche adquirem outras conotações na cena pós-moderna. A respeito do pastiche, diz ainda o mesmo autor: “[...] Pastiche não é termo pejorativo nem imitação servil como dizem os dicionários; é uma imitação criativa e sofisticada, que só os que conhecem o modelo imitado são capazes de perceber e fruir melhor, em toda sua inteireza [...]” (DOURADO, 1991, p. 13). Em ambos os casos, o recurso à paródia e ao pastiche é visto como potencial criativo e inovador que representa, de um lado, um necessário e desejável conhecimento da tradição e, de outro, habilidade para a reapropriação criativa da tradição implicando, necessariamente a diferença, não a repetição gratuita e esvaziada de sentido.

A respeito da relação entre paródia e diferença, Autran Dourado parte de Deleuze, para quem “[...] paródia é repetição, mas repetição que implica diferença. [...]” (1991, p.13). Assim, o autor admite a utilização da paródia não apenas em textos literários, mas a retomada de situações históricas, também na perspectiva da diferença: “[...] Vou mais longe: paródia não é apenas repetição alterada de um texto literário, mas também de uma situação histórica. [...]”. A partir de tal referência, o autor comenta a respeito da paródia de situação histórica em sua obra, especificamente no romance *Os sinos da agonia*, publicado em 1974. No romance, a morte em efígie, prática comum no período colonial brasileiro é recuperada por Dourado para constituir o destino do personagem Januário:

[...] Nos tempos coloniais se enforcava um boneco que representava o foragido e dali em diante qualquer pessoa podia matá-lo que não era crime, pois ele já estava morto perante a lei. A morte em efígie era um ato simples, nunca teve o aparato que eu descrevo no meu romance, em que ele se realiza na praça principal de Vila Rica (Ouro Preto). O que eu estou parodiando é o enforcamento de Tiradentes, que o poder colonial, para exemplar, quis fazer com a maior solenidade, com cortejo e pompa. [...] (DOURADO, 1991, p. 13).

Recuperando a morte em efígie, o autor dialoga com páginas da história nacional, recuperando-as indiretamente em sua produção artística. O que se estabelece, portanto, longe de uma menção enciclopédica a um fato histórico, ou sua reprodução vazia, é a relação com a memória de um acontecimento marcante da consciência nacional, aludido e reencenado na figura de Januário através de sua condenação. A reapropriação da morte em efígie é sintomática do momento em que o romance é publicado, e tem relação direta com o episódio político da ditadura militar que o Brasil então enfrentava. A este respeito, esclarece o autor, em conferência pronunciada na Sorbonne em 1992:

[...] Quando entreguei *Os sinos da agonia* ao meu editor, vivíamos o período mais terrível da ditadura militar, a década de 70. Ele se espantou, pois viu que com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil colônia. [...] DOURADO, 1994, p. 120.

A retomada do episódio histórico parodiado no texto autraniano tem como base o estabelecimento de uma tensão crítica com os acontecimentos históricos contemporâneos à publicação do romance, no intuito de estabelecer uma reflexão sobre as práticas autoritárias ao longo da história do Brasil. Não se trata, portanto, de mera repetição vazia, mas de um trabalho que toma a tradição numa perspectiva dialógica e crítica. Da mesma forma, o autor revela profundo conhecimento dos textos que antecedem o seu e lhes servem de base, a partir dos quais dará tratamento específico à matéria estética já trabalhada anteriormente por outros:

[...] *Os sinos da agonia* foi inicialmente uma paródia do *Hipólito*, de Eurípedes, que usou o mito de Fedra, tratado depois por Sêneca no seu *Hipólito ou Fedra* e por Racine em *Phèdre*. No meu romance não há só paródias do *Hipólito* mas pastiches de Racine, muitas vezes versos inteiros traduzidos e deformados em prosa. Pastichiei não só Racine, mas dois textos do Barroco retardatário de Minas Gerais: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, e *Áureo Trono Episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva. [...] DOURADO, 1994, p. 121.

O que se depreende das observações do escritor é uma compreensão do fazer artístico que reconhece a impossibilidade no ineditismo ao passo que extrai da retomada, da reciclagem, a sua potência criativa, instaurando a diferença. Longe de apontar para uma falência, ou uma ruptura, a superposição de variados textos e tendências – o característico ecletismo pós-moderno – é resultante de um investimento artístico que põe em tensão elementos heterogêneos, o que permite uma leitura a contrapêlo da tradição e uma compreensão da história e das formas artísticas afastada de uma perspectiva teleológica.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Novos fenômenos exigem sempre novas categorias de análise que deem conta, com o máximo de justeza possível, dos objetos que investigam. Em virtude disso, as categorias e operadores analíticos precisam ser constantemente revistos, e novos esquemas de pensamento e caminhos epistemológicos precisam ser desenvolvidos. O conceito de reciclagem cultural sugerido e problematizado por Moser é produtivo, posto que ilumina possíveis erros de avaliação relacionados a determinadas formas de enquadramento que não dão conta satisfatoriamente das questões que se impuseram no cenário contemporâneo, mostrando-se insuficientes para avaliar uma dinâmica artística e cultural que se orienta por padrões distintos do modelo moderno.

### REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Andréia Silva de. *Ópera dos mortos: fortuna crítica no SLMG*. Curitiba: Appris, 2015.

DOURADO, Autran. Os sinos da agonia, romance pós-moderno. **Revista USP**, n. 20, 1994. p. 119 -124.

\_\_\_\_\_. Paródia e pastiche no romance pós-moderno. **Suplemento Literário do Minas Gerais**. Belo Horizonte, v. 24, n. 1160, p. 13, fev. 1991.

\_\_\_\_\_. **Um artista aprendiz**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MOSER, Walter. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al (Orgs). **Recyclages: économies de l'appropriation culturelle**. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, p.23-53.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

## A TRILOGIA ÉPICA DE SOLHA E A PÓS-MODERNIDADE

Éverton de Jesus Santos<sup>1</sup>

Neste estudo, objetivamos tratar de questões referentes ao pós-modernismo e à pós-modernidade, de modo a situar suas implicações na épica contemporânea, para discutir sobre a maneira como, na atualidade, todas as esferas, inclusive a artística, são influenciadas pela condição social, cultural, econômica, ideológica e artística que irrompeu e tem se processado no Ocidente desde a segunda metade do século XX. Essa reflexão se faz relevante porque a trilogia que compõe nosso *corpus* – os poemas longos *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus* (2013), do poeta Waldemar José Solha – insere-se, segundo a concepção vigente em teoria literária, no contexto da arte pós-moderna, além de que o poeta, instância de enunciação do *Trigal* solhiano, afirma: “Talvez nada me reste senão – pós-modernista – trabalhar em cima de alguma coisa já feita” (2004, p. 34). Logo, adentrar esse contexto permite que vejamos de que forma essa conjuntura promove novos modos de expressão literária, ao agregar, textualmente, valores da controversa fase hodierna.

Os poemas longos de W. J. Solha, que, além de poeta, é um artista com obras em diversos campos, possuem índices formais que mostram o espírito de vanguarda da literatura contemporânea, como a técnica cinematográfica, o recorte e a colagem, a reflexão metalinguística, a fragmentação, o impulso crítico e corrosivo, as múltiplas referências, ganhando respaldo ao se colocar em foco uma manifestação determinante: três épicos de curta extensão, mas com surpreendente potencial maquínico de indústria pós-moderna (dizemos isso principalmente pela celeridade do ritmo que cadencia a leitura e também pelo alcance dos referentes, que dilatam a rede globalizada e globalizante presente nesses textos).

Após essa explanação geral, partimos para o seguinte pensamento de Marcus Accioly, no qual reside, exemplarmente, a síntese da matéria a ser de-

---

1 Mestre pela Universidade Federal de Sergipe, vinculado ao Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS). E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

envolvida nesta pesquisa: “[...] não é propriamente a ‘beleza da velocidade’ da época de hoje que interessa, antes é o resultado da beleza: o equilíbrio estético do equilíbrio industrial” (2005, p. 43). Faz-se alusão aí ao projeto do realismo épico, que catalisa a arte pós-moderna e o período pós-industrial atual, numa busca pelo Belo estético vinculado a essas duas instâncias, de modo que o interesse consiste na harmonia entre ambas, bem como na conformidade entre tradição e ruptura, tempo e espaço, individual e coletivo, material e metafísico, antilirismo, narratividade e metalinguagem, remetendo tudo isso a uma consciência crítica do poeta na epopeia e ao revivalismo de um gênero erroneamente acusado de morto e ultrapassado.

Com efeito, almejamos descrever e analisar, por meio dos dados recolhidos e apresentados na tabela, como se dá o processamento das injunções modernizadoras atuais e como elas se tornam matéria épica. Os condicionamentos sociais e as demandas da globalização, da era pós-industrial e tecnológica, tudo isso se oferece ao poeta como objeto de contemplação e crítica, haja vista as implicações desse sistema sobre a vida social. Portanto, no que concerne à reflexão sobre a mundialização proposta pelo estudo das obras solhianas, a arte se constitui um instrumento relevante de expressão, capaz sobretudo de humanizar, conscientizar, gerar conhecimento e questionar o real.

Para situarmos esse atual período de mudanças em todas as esferas da vida social, inclusive a artística, trazemos algumas colocações de Lipovetsky & Serroy (2001), Proença Filho (1995), Souza (2005) e Silva (2007), de modo que a pós-modernidade (ou modernidade tardia, hipermodernidade) seja abordada e sintetizada. Essa fundamentação é insuficiente para o tratamento da temática, porém tenta resumir alguns dos principais pontos da problemática pós-moderna, terminando por interligá-los à trilogia épica de Solha. Como veremos, a recolha de elementos presentes no *corpus* demonstra, qualitativamente, a interferência da estética/tendência contemporânea no modo de apreender o mundo, bem como na forma de escritura de epopeias, o que revitaliza o gênero literário.

## MUNDO, MUNDO, VASTO MUNDO

Nos dias de hoje, estudar o gênero épico e a sua manifestação literária em epopeias ou poemas longos significa, de certa forma, adentrar também o

debate acerca ou não da morte anunciada desse gênero, tendo em vista a querela estética que, nos séculos XIX e XX, proclamou a decadência do épico, como se os escritores, os poetas, não mais produzissem esse tipo de obra de arte ou como se ela não se identificasse com o momento histórico, social, econômico, artístico, intelectual e cultural vigente – a pós-modernidade. Nesse sentido, questionamos, com Saulo Neiva (2009, p. 31), “Em que medida [...] podemos associar os poemas de nossa época a esse gênero considerado moribundo e inadequado às aspirações e especificidades da modernidade?”. Essa questão, que pode ser ampliada, focaliza a pertinência de poemas de feição pós-moderna, sejam eles tomados como essencialmente épicos ou por apresentarem traços que remetem ao épico, evidenciando com isso a problemática do gênero associada ao fator temporal (histórico), no que concerne a tais poemas serem ou não formas autênticas de expressão artística do momento atual, ou, mais amplamente, dos séculos XX e XXI.

Inicialmente, em termos de abordagem filosófica, a questão pós-moderna coloca-se como provocação à racionalidade, em função do entendimento dos impasses e das promessas que assoberbam os tempos correntes. Sistemática-mente, para além de uma taxinomia ou de uma categorização vaga, há de se fazer uma diferenciação terminológica, pois os termos pós-modernismo e pós-modernidade possuem conotações próprias, não podendo ser tomados arbitrariamente como sinônimos, como Ricardo Timm de Souza pretende mostrar:

[...] enquanto o pós-modernismo se refere, efetivamente, a um determinado modelo de *mentalidade*, que se expressa, por exemplo, em determinadas formas de arte, a pós-modernidade é um *fenômeno cultural de fundo*, que se refere à base de auto-compreensão da contemporaneidade após a derrocada de projetos totalizantes (2005, p. 87).

Levando isso em conta, nota-se que o pós-modernismo, por ser uma forma de pensamento, uma tendência, um estilo que se manifesta esteticamente em obras artísticas, distingue-se da pós-modernidade, por esta ser um fenômeno que alude às injunções básicas que compõem o mundo da década de 1950 em diante. As grandes questões contemporâneas, cujas bases são filosóficas, e os temas do pós-modernismo encontram-se, assim, relacionados à questão maior da pós-modernidade, por isso, centramos a trilogia épica solhiana dentro dessa conjuntura.

Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, ao tratarem da hipercultura universal, dizem que “Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma” (2011, p. 8), apontando, assim, para a existência de uma babel globalizada, onipresente, capaz de interligar praticamente todo o mundo, reconfigurando-o e também a civilização atual. Em virtude disso, a cultura é “hiper” porque, ao transpor o valor dos produtos, das informações e das imagens, transcendendo as fronteiras, não se separa da indústria mercantil, infiltra-se em todos os setores de atividade e, nesse amplo painel, exhibe uma vocação planetária: daí a representação de um mundo tecnocapitalista, em que coexistem as multinacionais, o ciberespaço e o consumismo, isto é, em que vigora a universalização de uma cultura mercantilizada, que se apodera das esferas da vida social e dos modos de vivência, em suma, da quase totalidade das ações humanas, ainda que, como veremos, haja consequências negativas e positivas advindas do hipermoderno universo tecno-midiático-mercantil.

Nessa chamada “segunda era da cultura-mundo”, em que tudo se prolifera e se multiplica *ad infinitum*, é preciso ser sempre mais moderno, reativo, informado, eficaz, e a tecnociência, o mercado, o indivíduo, as mídias, o consumo, tudo é contagiado pelo ritmo do hipermoderno. Portanto, não obstante haver pontos positivos na nova conjuntura – como a rapidez nas transações e a diminuição da noção de tempo-espaco seja pela telefonia celular, pela internet ou pelas viagens (inter)nacionais –, surgem também novas dificuldades relacionadas a temas como ecologia, imigração, crise econômica, miséria do Terceiro Mundo, terrorismo; além de problemas concernentes à existência – identidade, crenças, crise dos sentidos, distúrbios da personalidade. O que se coloca, desta feita, é que a “[...] cultura globalitária não é apenas um fato; é, ao mesmo tempo, um questionamento tão intenso quanto inquieto de si mesma. Mundo que se torna cultura, cultura que se torna mundo: uma cultura-mundo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 9). E esse questão permeia o ciber mundo, a comunicação-mundo, a hipermídia, servindo como canal de remodelação dos conhecimentos e transformando a vida política, os modos da existência e da vida cultural, à proporção que o culto às mercadorias engendra, na arte, um alinhamento às regras do mercado e da mídia, assim como as tecnologias da informação, as indústrias culturais, as marcas e o próprio capitalismo levam, por sua vez, à proliferação de fluxos, mercadorias e discursos globalmente.

Enviesando pelas particularidades da tendência pós-modernista na literatura ocidental, esta engloba, como pontos gerais, os seguintes aspectos, segundo Domicio Proença Filho (1995): intensificação do ludismo, utilização deliberada da intertextualidade, ecletismo estilístico, exercício da metalinguagem, figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico, fragmentarismo do mundo no fragmentarismo textual, intensificação dos elementos da autoconsciência e da autorreflexão, posição antirracionalista e antiburguesa, centramento na linguagem, exaltação do prazer, presença do humor, e, mais especificamente na poesia, aparecem três posicionamentos que se superpõem, além de outras características:

uma poesia confessional altamente personalizada, uma poesia baseada em componentes objetivos e uma poesia da imagem profunda, que utiliza de maneira controlada uma poética surrealista; uma preferência por elementos de caráter pessoal, social e antiformal, em oposição imediata ao Modernismo, no que este tem de ênfase ao complexo, ao paradoxal, ao formalismo, à tradição literária e ao historicismo; finalmente, efetiva-se uma tentativa de oralização do poema, com forte preocupação com a comunicação à comunidade (PROENÇA FILHO, 1995, p. 45).

Esse painel dá conta das transformações estilísticas e estéticas que recaíram sobre a criação literária a partir da segunda metade do século XX; transformações estas que se colocam sob a intersecção entre a cultura na pós-modernidade e a ascensão da economia pós-industrial, informacional e cibernética, tendo impacto sobre o modo como os escritores criam suas obras, nas quais índices formais – a intertextualidade, a multirreferencialidade, o fragmentarismo, a autorreflexão, a leitura engajada e a proximidade com o popular – passam a ser incorporados.

Já no que se refere às epopeias, há matrizes que, diante de traços estruturais comuns, situam os poemas épicos em determinados momentos e tendências. A trilogia solhiana, por exemplo, vincula-se à Matriz Épica Moderna, pois ela, como diz Anazildo Vasconcelos da Silva, se traduz em imagens de mundo em que o histórico e o humano se enlaçam com o mecânico do pós-humano, exigindo uma reelaboração da identidade humana, pois “O avanço industrial, científico e tecnológico cria um novo mundo à imagem

e semelhança da máquina, implantando a era maquinica” (2007, p. 136). Essa Matriz, articulando as transformações pelas quais a humanidade passou nos últimos dois séculos principalmente, registra a implantação da industrialização, da cibernética, da robótica, de um período marcado substancialmente pela convivência do homem com o tecnológico e o científico em escala global. Essas mudanças são traduzidas epicamente no modelo pós-moderno – em que se inserem as epopeias de Solha – e são descritas do seguinte modo:

As principais características do modelo épico pós-moderno são: a elaboração literária da matéria épica; o centramento do relato no plano literário; o recurso poético da hétero-referenciação e o recurso narrativo da hétero-contextualização; elaboração intratextualizada da proposição de realidade histórica, da estrutura mítica, da ação épica, da viagem do herói e da identidade heroica, através da superposição na expressão subjetiva do eu-lírico/narrador, respectivamente, de diversas proposições de realidade particulares, aderências míticas, ações épicas, viagens particulares e subjetividades heroicas; participação plena do eu-lírico/narrador no mundo narrado e a total liberdade rímica, métrica e estrófica (SILVA, 2007, p. 155).

Como foi dito, o modelo épico pós-moderno possui diferenças estruturais marcantes, que se acentuam pela presença/existência da era da globalização e da fragmentação – no campo social, econômico, ideológico, político, etc. – e da hétero-referenciação, além do centramento no literário, da liberdade formal, da elaboração da matéria épica e da participação do eu-lírico/narrador no relato – no campo da epopeia. Devemos notar, desde já, que há, nas obras solhianas, a presença da hétero-referenciação, que ocorre quando os enunciados e os referentes carregados de valor histórico e simbólico são retirados do seu suporte original externo e passam a integrar o suporte interno, a partir do qual se configura uma nova significação devido à mudança de contexto, mas que ainda mantém um diálogo implícito entre o todo e suas partes (SILVA, 2007). Isso, no plano literário das epopeias em nosso estudo, demonstra a filiação, as fontes e as influências – o repertório do escritor em tela –, numa síntese de sua erudição tornada obra de arte por meio de seus poemas longos que evidenciam os mecanismos da criação literária tornada mito.

A seguir, trazemos um recorte sintético da representação que Solha faz da pós-modernidade em sua trilogia. Reunimos, numa tabela, os elementos ligados ao mundo objetal e refletimos acerca dessa presença, mostrando como a concepção global atual se liga ao maquínico e como isso é elaborado epicamente. Ademais, observar a atualização e a remodelação, nas obras, de conteúdos relacionados à interiorização de uma conjuntura nos permitirá perceber os diálogos entre a arte e as visões de mundo, visto que ambas estão, aqui, imbricadas.

## EXPRESSÃO DA PÓS-MODERNIDADE EM SOLHA

Para a descrição e análise das injunções pós-modernas na trilogia de Solha, trazemos a tabela abaixo e, em seguida, a discussão. A catalogação de elementos hétero-referenciados direciona a percepção do mundo contemporâneo, em que a era industrial, com sua abundância de invenções e inovações, coloca-se como norma:

**Tabela 1:** Lista de elementos relacionados ao mundo maquínico/objetal nas obras da trilogia.

### Mundo maquínico/objetal

<i>Trigal com Corvos</i>	<i>Marco do Mundo</i>	<i>Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus</i>
Mercedes Benz Special Roadster 500k, Porsche 911, Ferrari GT, Hispano Suiza Nieuport 1924, TV, fotos, Escada Magirus, Lunik III, maria-fumaça, trem, vagões de minérios, metrô, caça a jato, Titanic, Ford 29, nave, 14-bis, Rolls-Royce, Harley Davidson, cinema, robôs, avião, bonde, automóvel, galeão, Boeing, moto, turbinas, hélices, gramofone, megaguindastes, B-29, helicópteros, laser, satélites, Avião Demoiselle, cinema mudo, máquina de escrever, discos de 78 rotações, esferográfica, caneta tinteiro, LPs, CDs, DVD, VHS, digitador, datilógrafo, contraceptivos, raios-x, portos, aeroportos, metalúrgicas, siderúrgicas, refinarias, arranha-céus, ferrovia, hidrelétricas, portas automáticas, Remington, long-play, eletrodomésticos, Estação de Ferro Sorocabana, Twentieth Century Fox, Discovery Chanel, cyborgs, plataformas para prospecção de petróleo	cento e vinte mil guindastes, noventa submarinos, setecentos mil vapores, gasômetros, câmaras frigoríficas, reservatórios, laboratórios, desvios ferroviários, docas, pontes, turbinas de gigantesca hidrelétrica, serras, toneladas de cargas, trens, caminhões, contêineres, arranha-céus, aqueduto, complexo fabril, minas, bancos, shoppings, restaurantes, hospitais, carretas, metrôs, ponte pênsil, gráfica, navio a vapor, bondes, aparelhos de rádio, ciborgue, DVD, câmera, duzentos e quarenta caças, onze mil aviões, seis mil e quinhentos navios, centenas de tanques anfíbios	caça a jato, motos, aquedutos, trem, locomotiva, aviões, automóveis, 3-D, computador, cinema, Cd, Dvd, 14-bis, Titanic, passarola, Tv, Pepsi, Coca, Fiat Lux, helicópteros, elevadores, estações orbitais, bicicleta ergométrica, viagens espaciais, Cadillac, foto, celular

Fonte: o próprio autor.

Eis, nesses livros representativos da contemporaneidade e da globalização, os itens que de algum modo se relacionam com o sistema industrial. O eixo básico da nossa pesquisa é a demanda pós-moderna, nas suas mais variadas manifestações sociais, econômicas, culturais. Por conseguinte, tratando dos avanços e da profusão de materiais que são fruto da produção pós-industrial, dotada de um maquinário específico para o desenvolvimento dos objetos, a categoria “Mundo maquinico/objetal” nos conduz, pelos excursos do Poeta, ao hodierno. Para Accioly, da Antiguidade até hoje a postura do poeta frente às mudanças históricas adequou-se a cada período e suplanta, atualmente, as configurações pós-modernas:

Mesmo sob a ameaça de um darwinismo às avessas – a extinção da espécie – o poeta, expulso d’*A república* de Platão e com os nomes de vate, bardo, aedo, rapsodo, etc, chega às portas do Terceiro Milênio. Escapando às fogueiras dos inquisidores, aos cárceres dos reis, às torturas dos tiranos, ele conseguiu atravessar o túnel do tempo. Pode parecer estranho, mas na era do rádio-de-pilha, da televisão via satélite, dos computadores de última geração, das sondas espaciais, das canetas tradutoras, o poeta não se sente feito um macaco em loja de louças. Depois de ter suplantado o mago, o xamã, o feiticeiro, o poeta se prepara para suplantar o político, o técnico, o tecnocrata (2001, p. 553).

O mundo muda, o poeta também, essa é a mensagem de acima. E o homem muda ao se adaptar, ao evoluir junto com o mundo. Tendo já passado pelas portas da geração atual, depois de escapar às inibições e restrições impostas, chegou a uma era em que convive perfeitamente com os produtos tecnológicos e com as descobertas e os feitos humanos. Não demonstra desajeitamento diante da conjuntura pós-moderna, mesmo porque, passada a inquisição, a negação platônica, os cárceres, como derrotá-lo? E agora, convivendo com a multiplicidade de elos, informações, objetos e comportamentos, resta-nos sobrepujar e combater, quando necessário, as ideologias políticas, técnicas e tecnocratas subjacentes ao montante de discursos veiculados pelos setores que controlam a sociedade, e é aí que a compleição contemporânea deve se insurgir crítica e transgressoramente.

Sabemos se tratar de uma categoria ampla, cujos espectros se dissipam por algumas subcategorias, por exemplo: veículos (terrestres – Mercedes Benz Spe-

cial Roadster 500k, Porsche 911, Ferrari GT, Hispano Suíza Nieuport 1924, maria-fumaça, trem, metrô, tanques anfíbios, Ford 29, Fiat Lux, Rolls-Royce, Harley Davidson, automóvel, moto, caminhões, carretas, locomotiva, Cadillac; aéreos – caça a jato, nave, 14-Bis, avião, bonde, Boeing, B-29, Avião Demoiselle, helicópteros; aquáticos – galeão, Titanic, submarinos); invenções (TV, fotos, raios-x, Escada Magirus, Lunik III, cinema, robôs, turbinas, hélices, gramofone, laser, satélites, cinema mudo, máquina de escrever, discos de 78 rotações, esferográfica, caneta tinteiro, LPs, CDs, DVD, VHS, digitador, datilógrafo, contraceptivos, portas automáticas, serras, Remington, long-play, eletrodomésticos, cyborgs, ponte pênsil, aparelhos de rádio, câmera, 3-D, computador, Pepsi, Coca, passarola, elevadores, bicicleta ergométrica, celular); estruturas (portos, aeroportos, metalúrgicas, siderúrgicas, refinarias, arranha-céus, ferrovia, hidrelétricas, plataformas para prospecção de petróleo, gasômetros, câmaras frigoríficas, reservatórios, laboratórios, desvios ferroviários, docas, minas, pontes, arranha-céus, aqueduto, complexo fabril, bancos, shoppings, restaurantes, hospitais, gráfica, estações orbitais); além de elementos ligados à construção, como vagões de minérios, megaguindastes, toneladas de cargas e contêineres, e outros referentes.

Nota-se, aqui, a referência ao mundo arcaico e ao modo como houve a constituição de obras e mitos, daí a relação com objetos mirabolantes, autômatos e seres semoventes, todos eles emblemáticos de uma tradição mitológica e artística que vem desde as epopeias gregas e que é reaproveitada por Solha. Diante desse cenário, sabemos que todas as eras foram fascinadas pelos objetos técnicos, o que demonstra a relevância da tecnociência e de uma história global que tendeu ao Logos. No contexto da tríade solhiana, o painel apresentado retrata a existência de uma complexa rede estrutural, como vimos anteriormente, que o mais das vezes é responsável pela produção dos bens de consumo de que desfrutamos. As invenções e inovações, assim como os veículos de todo tipo, são criados através de descobertas e aprimoramentos que permitem, em geral, uma melhoria na qualidade de vida, ainda que a poluição, o desgaste de matérias-primas não-renováveis, a desigualdade social e o acesso aos bens e serviços sejam facetas perversas dessa industrialização. Nesse aspecto, Milton Santos, ao meditar sobre os efeitos da modernidade tardia, diz que

Vivemos em um mundo complexo, marcado na ordem material pela multiplicação incessante do número de objetos e na ordem

imaterial pela infinidade de relações que aos objetos nos unem. Nos últimos cinquenta anos criaram-se mais coisas do que nos cinquenta mil precedentes. Nosso mundo é complexo e confuso ao mesmo tempo, graças à força com a qual a ideologia penetra objetos e ações (2001, p. 171).

Esse mundo complexo e confuso, confusamente percebido, por vezes devido à perpetuação de ideologias neoliberais, assiste ao aumento do número de relações centradas nos objetos produzidos, advindos dos avanços tecnocientíficos. A criação de produtos utilitários, maquinicos e robóticos chegou a um nível em que as coisas se tornam descartáveis, pois exemplares mais modernos não demoram a aparecer. Não nos esqueçamos, por outro lado, da indústria voltada para a nostalgia, que, com ares de antiquário, vende (e não a baixo custo) produtos de épocas passadas, seja para colecionadores ou para sujeitos que valorizam o antigo em detrimento do novo. Esse tipo de indústria fomenta um revivalismo ou um gosto estético que parte da valorização de objetos que a modernidade, com os seus avanços, já substituiu no mercado, mas não extinguiu da vida de indivíduos que cultivam um tipo de afeição pelo passado, afeição esta que a pós-modernidade, com a sua velocidade, tende cada vez menos a imputar na sociedade, haja vista o fator descartável dos produtos.

Além disso, praticamente tudo hoje se consegue, ou os cientistas estão no caminho da consecução, numa busca pelo elixir da longa vida ou da imortalidade. O que tentamos mostrar com a proeminência dos elementos catalogados como maquinicos e objetais, em suma, é a relevância do contexto tecnocientífico para a trilogia, na medida em que, sob o signo da “criação”, tudo se torna a ela conectado, seja a arte ou a indústria. Como essas epopeias irrompem de uma estética em que questionar a base dos discursos, da história e da economia é um fundamento, e, destarte, incrustar as obras de elementos relacionados à modernização é uma maneira de contrastar o valor da poesia ao do meio atual, o eu-lírico/narrador diz:

cresci com parâmetros onde poemas... nada são... comparados a  
portos e aeroportos  
metalúrgicas  
hidrelétricas  
siderúrgicas

refinarias  
arranha-céus  
e... àquela ferrovia..  
(SOLHA, 2004, p. 42).

A conclusão é estarrecedora: poemas, perante a indústria, não são nada, pois não produzem nada material, palpável, útil, o que produzem é intelectual, deleite para poucos, sendo um bem elitista e de valor apenas estético. A regra é simples: se não movimenta o mercado, se não tem valor monetário, perde espaço na era dos fluxos financeiros. Se o parâmetro consiste na produção de artigos de consumo, o que resta ao poeta senão ser o vate de um milênio cada vez mais mecanicista, tecnocientífico e menos humano ou humanizado? Ao contrário de Platão, que expulsou os poetas da República ideal, o poeta atual deve fazer parte da sociedade, nutrindo-a de consciência e espírito questionador, fazendo com que o pensamento se sustente em bases menos materialistas e mais filosóficas e humanitárias, para uma educação voltada para a sensibilidade e a valorização da arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, diante do que foi apresentado, percebe-se que o modelo épico pós-moderno é resultado das conjunturas sócio-históricas e culturais, mas também econômicas e tecnocientíficas, uma vez que elas incidem sobre o pensamento do escritor contemporâneo, levando-os a elaborarem literariamente as demandas que tratam do processo hipermoderno em curso. A trilogia solhiana é representativa, neste caso, da composição épica mais recente, a qual é fundamentalmente fruto de uma atividade poética em que o plano literário é mais relevante, sendo que a ele são agregados os diferentes referentes que são contextualizados e ressignificados. Com isso, o mosaico se forma, e a epopeia se ergue como expressão de uma máquina capaz de reunir “o tudo” de modo tal que a erudição tanto do poeta/da poetisa quanto do/a leitor/a é experimentada.

Logo, o painel apresentado neste estudo dá conta das transformações estilísticas e estéticas que recaíram sobre a criação literária a partir da segunda metade do século XX, transformações estas que se colocam sob a intersecção entre a cultura na pós-modernidade e a ascensão da economia pós-in-

dustrial, informacional e cibernética, tendo impacto sobre o modo como os escritores criam suas obras, nas quais índices formais – a hétero-referênciação, o fragmentarismo, a autorreflexão, a metalinguagem e a proximidade com o popular – passam a ser incorporados, e, apesar de não ter sido apresentado neste artigo, introjetam-se na trilogia e reforçam ainda mais a concepção da matriz épica pós-moderna.

Com efeito, os poemas longos de Solha contêm diversos outros exemplos em que os traços pós-modernos podem ser vistos, já que englobam não apenas a concepção da forma, da estrutura e do estilo, mas também a releitura das temáticas e das matérias épicas, o que confere uma visão de mundo fincada no contexto contemporâneo e no fazer artístico da agoridade, encontrando, como disse Accioly, o equilíbrio estético do equilíbrio industrial. Nessa época em que poemas parecem não ser parâmetros para as inovações e descobertas científicas, a poesia refulge, e o épico se renova, condensando os conteúdos das injunções que influem no mundo atual. Eis o caos, a velocidade, as redes, a globalização, o progresso, entre tantos outros signos e sinais do movimento em curso, enfim: eis uma nova era, uma nova tendência, a qual vive a afirmar que “*a época é técnica*” (SOLHA, 2012, p. 34).

## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. Portulanos. In: **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 543- 590.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia brasileira na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009. p. 31-32.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: \_\_\_\_\_, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.

SOLHA, W. J. **Trigal com corvos**. Viseu: Palimage; João Pessoa: Imprell, 2004.

\_\_\_\_\_. **Marco do Mundo**. João Pessoa: Ideia, 2012.

\_\_\_\_\_. **Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus**. João Pessoa: Ideia, 2013.

SOUZA, Ricardo Timm de. A filosofia e o pós-moderno: algumas questões e sentidos fundamentais. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 85-100.

## AS TRAVESSIAS DE PONCIÁ VICÊNCIO

*Jeferson Rodrigues dos Santos*<sup>1</sup>

*Anderson de Souza Frasão*<sup>2</sup>

A trajetória do negro na sociedade brasileira ao longo dos séculos esteve baseada na apresentação de um sujeito sem independência, submisso ao sistema e estereotipado. São marcas mantidas depois da Proclamação da República mediante à ausência de políticas públicas na garantia da dignidade e cidadania dos ex-escravos e descendentes. Há, em torno disso, diversos conflitos etnicorraciais durante o século XX, com a luta do afro-brasileiro por um espaço nessa sociedade.

Essa tensão é encontrada nos textos literários brasileiros, basta ver, por exemplo, os seus desdobramentos desde o Romantismo, passando pelo Realismo e Modernismo, até a contemporaneidade; no retrato da riqueza local e registros dos maus tratos sofridos pelos negros. A propósito, o romance emerge como reflexo da realidade e, por isso, além de nos “levar” à “realidade”, permiti-nos vislumbrar as possibilidades de respostas. Por exemplo, em torno da chamada pós-modernidade, aparece a ideia de que as coisas fluam e tudo é plural. Isso implica a necessidade de problematizar o debate das subjetividades, das relações humanas, das identidades. Somos “vários” em “um”, valores hibridizados, alguns “latentes”, outros “ausentes”. Quem somos?, qual a natureza humana?, o que “é” e o que “não é”? são questionamentos atrelados a outros ao ponto de interpelarem o cotidiano e o discurso literário, sobretudo quando se trata da representação do negro.

Diante da relação entre o romance e os elementos da natureza humana, pretendemos conduzir uma reflexão sobre a identidade cultural. Esta, individual ou coletiva, passa por reflexões a respeito da personalidade e do

---

1 Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe e graduado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista Capes. E-mail: gersonjeferson@oi.com.br

2 Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe, especialista e graduado em Letras pela Universidade de Pernambuco. Bolsista Capes. E-mail: andersonfrasao@hotmail.com

sujeito. Então, é possível falar de um centro? Como a literatura contemporânea aborda o sujeito e o processo das imagens de identificação, em face dessa fragmentação?

Nesse plano, suscita-se a necessidade de averiguar as relações sociais, históricas, políticas e culturais. Trata-se da estruturação do roteiro de leitura de *Ponciá Vicêncio*, uma obra atrelada à condição da literatura afro-brasileira, cuja personagem principal é fragmentada dentro das incongruências do individual e do social. Ela se lança na interioridade (busca do “eu”) e é atravessada pela exterioridade (conjuntura sócio-histórica), projetando um “sujeito nu” que intenta pelas suas “vestes”.

Assim como se tem a ideia de identidades plurais e da construção de imagens da identificação, a definição de literatura afro-brasileira passa pelo crivo plural, seja com as convergências ou com as divergências. Em termos sintéticos e sem querer entrar nas problematizações, essa literatura busca representar a história do negro e romper com o silenciamento. O projeto político-estético traz consigo uma linguagem imbricada de significados. Essa marca acompanha a opressão e a exclusão dos negros em um eixo subversivo: o negro é apresentado como um sujeito ativo que corresponde à conjuntura do tempo pós-colonial. Por meio desse traço, vê-se uma literatura como mediadora de temas como preconceito e discriminação racial, aviltamento dos direitos civis, identidade(s) e tantos outros que expõem o longo processo de negação.

O negro representado tem consciência da sua condição dentro da “sociedade falocêntrica” e age ao resistir ou negar a segregação, da mesma forma em que, ao articular-se, demonstra os parâmetros culturais de suas raízes identitárias. Para isso, o processo de rememoração aparece como meio de reconstruir ou reformular as identificações, pertencas, tal como se discute no plano da identidade cultural.

A propósito, *Ponciá Vicêncio* é uma narrativa que mostra a condição dos negros e afrodescendentes logo após a abolição da escravatura. A escritora, Maria de Conceição Evaristo Brito, constrói suas obras em torno do tratamento dado aos dramas individuais e coletivos. Nesse livro, representa a herança cultural africana de forma bastante forte, sobretudo pela busca e valo-

rização da ancestralidade, introduzindo e articulando ao rizoma identitário à figura do negro. No conjunto das obras<sup>3</sup>, estão as temáticas relacionadas ao dia-a-dia e à realidade dos afro-brasileiros marginalizados. O urbano e o rural são áreas geográficas nas quais as personagens são selecionadas e introduzidas, ambientadas em favelas, delegacias e casa de prostituição, e, geralmente, ficam entre o meio rural e a cidade.

Desse modo, este trabalho adota a perspectiva da relação literatura e identidade a fim de investigar o modo como *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, é composta para tecer as reflexões a respeito das identidades, representadas na relação da figura da personagem homônima, e a busca pelo reconhecimento de si.

## MARCOS E MARCAS NAS TRAVESSIAS DE PONCIÁ VICÊNCIO

Pensar o acesso ao texto literário é ter em mente o seu caráter polissêmico, isto é, são vários pontos de contatos no tecer das malhas textuais. Cabe, pois, seguir um caminho. Antonio Candido, por exemplo, problematiza a história em contraste com a realidade, questiona o romance tradicional, propõe a confluência entre a forma e o conteúdo. Para esse estudioso da literatura brasileira, a integridade de uma obra só pode ser entendida

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quando o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como movimentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 2014, pp. 13-14).

Silviano Santiago, por sua vez, explora o estatuto secundário atribuído às culturas do chamado Terceiro Mundo. Para isso, propõe o cosmopolitismo como forma de responder o dilema da identidade nacional problematizada no processo de interiorizar o que é exterior, ao passo que vê a literatura na-

.....  
 3 Conceição Evaristo dar seus primeiros passos na cena literária em 1990, com a publicação de poemas na série *Cadernos Negros*. A autora, além de *Ponciá Vicêncio*, publicou mais três romances: *Becos da Memória*, em 2006, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, em 2011 e *Histórias de leves enganos e pareências*, em 2016.

cional como forma de expressão da cultura brasileira. Para esse crítico, a literatura brasileira transita entre a arte e os antagonismos políticos e socioeconômicos, revelando a busca em “dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos [...], e procura avançar uma análise da burguesia econômica nos seus desacerdos e injustiças seculares” (SANTIAGO, 2004, p. 66).

Dessa forma, a literatura brasileira traz para o plano literário as narrativas dos subalternos, o reconhecimento do hibridismo e da heterogeneidade dos discursos. O texto literário é visto como um acontecimento em diálogo com a cultura que a recepciona, a qual produz novos objetos modificadores da tradição. Esse pensamento, portanto, permite tocar em questões centrais em desconstruir o “complexo colonial”, inserir na história o discurso e a representação da formação da identidade cultural a partir do reconhecimento das suas matrizes: europeia, indígena e africana.

Quando Frantz Fanon fala a respeito de “[...] falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, s/d, p. 33), coloca em evidencia o caráter dialógico das relações. Pondera-se um movimento produtor dos pontos de contato e, por isso, acena para o hibridismo, entendido, na esteira de Homi Bhabha, como “[...] um movimento de estranhamento na inscrição ‘autoritária’ e até mesmo autoritarista do signo cultural” (BHABHA, 2011, p. 91). Tais mecanismos são possíveis na compreensão de *Ponciá Vicêncio*, por se tratar de uma narrativa tecida entre gestos de representação do negro e o processo do sentimento de pertença. Fala-se, pois, de hibridismo mediante à diáspora da personagem-título, que, ao traço da memória, põe em tensão os laços culturais na produção de “um espaço de negociação” e identificações (idem). Assim, olhar as marcas e os marcos da protagonista é pertinente pelo fato de a sua transição entre tempos e espaços simbolizar os complexos vivenciados pelos negros e, para além disso, privilegiar o lugar de representação da cultura africana.

Ao explorar esses recursos, entende-se a representação do sujeito atrelada à linguagem e à identidade. Homi Bhabha, nesse caso, argumenta a respeito da produção de imagens para a identificação, pois, no jogo entre significado e significante, há a relação com o contexto social e histórico. Disso resulta o hibridismo: a presença de vários discursos à medida

que dispõem as diferenças e referências. O hibridismo está relacionado à identidade como forma de produzir o lugar de falar dos silenciados. Tão logo, pensando na obra, cabe seguir um circuito pelo qual a construção da identidade passa pelo processo relacional e, por isso, trata-se de alinhar um processo de identificação, sem perder de vista a produção de imagens.

Para isso, observamos a passagem da infância à idade adulta de Ponciá Vicêncio, sobretudo os elementos que condicionam as marcas identitárias. Essa narrativa, calcada na ambivalência temporal e no drama vivido pela protagonista, brinca com o passado como forma de revisitá-lo e criar as referências de afirmação identitária. Ponciá mora com a mãe, Maria Vicêncio, na vila Vicêncio. Seu pai e seu irmão trabalham na lavoura para os donos da terra, onde todos moram e trabalham. É uma história contada por fragmentos, pois, através de *flashback*, narra a infância da menina na vila junto da mãe e do artesanato com o barro. O narrador, em terceira pessoa, nos leva ao interior da personagem através do uso do discurso indireto livre. Dessa forma, monta-se a estrutura da narrativa, sustentada pela semelhança de Ponciá Vicêncio com seu avô e uma herança.

Para seguir os trilhos identitários sugeridos, há necessidade de averiguar as relações sociais, históricas, políticas, culturais. Essas perspectivas norteiam a construção da personagem principal porque ela busca o reencontro com suas origens, sua identidade, em meio ao descentramento provocado pela escravatura, diáspora e pobreza. É um percurso marcado pela figura do Vô Vicêncio, uma vez que se apresenta como elemento metonímico das continuidades e rupturas sócio-culturais, e como símbolo da confluência de traços da formação identitária da protagonista.

Como dito, há um foco narrativo em terceira pessoa e, ao narrar, conduz o leitor à introspecção da personagem, principalmente com a presença do discurso indireto livre, que vai de um tempo para outro. Tal percurso, por sua vez, sugere uma releitura da história marcada, dentro da tessitura narrativa, por elementos temporais e espaços específicos. Essa especificidade acentua um aspecto da obra: uma narrativa atravessada pelo passado e pelo presente, confluindo-se em um movimento de rememoração e devaneio devido as constantes idas e vindas temporais.

Nesse caso, a ambivalência é uma forma de apontar um lugar no qual supera as aporias, porque “o trabalho de construção/desconstrução das identidades não termina nunca, ficando em um estado de equilíbrio instável e não podendo ser transmitido” (BERND, 2002, pp. 39-40). Ora, não podemos abdicar do fato de que o elemento temático dialoga com a construção estética. Assim, a afirmação identitária situada na narrativa segue o fluxo da relação entre a personagem e o espaço-tempo, além, é claro, de alguns elementos metafóricos que alicerçam as matrizes de Ponciá Vicêncio.

Na investigação das metáforas geradoras das referências da protagonista, o rio liga-se à existência humana com base na sucessão dos sentimentos, intenções e possibilidades de desvio. Olhar-se na água é olhar para si e não se reconhecer, não se identificar com o nome e o sobrenome, representam a violência simbólica e o não reconhecimento de si e consigo. O arco-íris (“angorô” (EVARISTO, 2003, p. 43)), por sua vez, representa a transfiguração, ponte entre a terra e o paraíso, a razão e a emoção. Desse modo, a relação de Ponciá com os elementos naturais é como forma de estabelecimento das identificações, associando natureza e lenda, como se vê no caso do arco-íris e o rio e a lenda de virar menino, do milharal e das bonecas.

A janela figura a abertura para o mundo, como via para a consciência, o que torna evidente a receptividade e o espaço para as influências, e a apreensão do mundo que se oculta no interior. O espelho duplica as coisas – o mundo e o sonhador de mundos, por exemplo –, pois, ao contemplar o seu reflexo (o outro), Ponciá vê o seu duplo e, nesse jogo de subjetividades, não se encontra. Outro elemento é o barro que “um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás” (EVARISTO, 2003, p. 18). A criação da estátua similar ao seu avô pode ser vista como tentativa de manter a memória, a referência, até porque no cenário de negociação das identidades, faz-se necessário a construção de referências.

Assim, o tempo e o espaço são condicionantes da situacionalidade da protagonista. Falamos dessa relação porque a volta ao passado, por via da memória, transita por espaços percorridos pelas personagens. Tempo, espaço e personagens confluem, permitindo vislumbrar as ausências e as presenças em Ponciá. Nesse ponto, a narrativa é marcada por uma peculiaridade com relação aos elementos do tempo e do espaço,

até porque constitui o meio para a reconstrução do processo de identificação da protagonista: o rio e a casa são os palcos da vida dela, no qual, na infância, viveu as intensidades do tempo em sua continuidade, sobretudo por ir brincar e pegar o barro.

Esses fatores apontam o valor axiológico, dando a ver ideias, sentidos e valores que viabilizam novos horizontes, visões de mundo, possibilidades de vida, o encontro consigo. O tempo é o tempo da infância, da adolescência, da idade adulta, que confluem na busca pelo sentido da herança e da estátua. Ambas se temporalizam no espaço justamente por se encontrar em dois tempos: passado-presente. O passado deixa suas marcas no espaço que, ao refletir o presente, produz o tempo-lugar, o sentimento de pertença, de Ponciá Vicêncio. Veja-se: “A vida era um tempo misturado do antes- agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era uma mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser” (EVARISTO, 2003, p. 131).

Assim, ocorre a recriação da visão de mundo a partir da tensão provocada pela via da memória, que intercala tempos e espaços. O tempo da escravatura “passa”, “transforma-se” e reconfigura o espaço com suas marcas. Esse movimento se aplica, considerando a saída e o retorno de Ponciá, ao olhar das continuidades das marcas da escravatura. Conseqüentemente, ausência-ruptura e presença-permanência são aspectos pertinentes à observação das matrizes identitárias, revelando que o sujeito individual se constitui na experiência e por meio das relações de poder. Isso mostra a importância do olhar para o sujeito e a subjetividade, sobretudo porque “a identidade é realmente algo formado [...] através dos processos inconscientes [...]; pois Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2015, p. 24, grifo nosso).

Convém situar o ponto de acesso pelo qual se desdobra o processo de reconstrução de Ponciá: pouco conviveu com Vô Vicêncio e guardou marcas profundas. Veja-se: “Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava como um dos braços escondidos às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó” (EVARISTO, 2003, p. 13). Ponciá, então, escuta o pai falar da herança deixada pelo avô. Que herança é essa?

A narrativa aponta elementos portadores dessa herança. Um deles é a apresentação da família. O pai de Ponciá, semi-alfabetizado, filho de ex-escravos, pajem do sinhô-moço, questiona o seu pai porque eram frutos da “Lei Áurea” e, mesmo assim, permaneciam na condição de escravos. Esse questionamento, por sua vez, leva ao construto da postura de Vô Vicêncio e Ponciá Vicêncio: riso-choro. Para assim dizer, a mutilação de Vô Vicêncio e o riso-choro são simbólicos: momento de “libertação” da condição escravista e resistência ao senhor de escravos porque representa a perda de um trabalhador.

Além disso, a postura “de meio riso e de meio pranto” (EVARISTO, 2003, p. 15) é envolvida ao Vô Vicêncio como amostra das incongruências e, sobretudo, dos diversos “eu’s” em um mesmo sujeito. Não ocorre de forma aleatória, mas interpelada pelo tempo e pelo espaço. No caso em questão, mesmo com a Abolição, Vô Vicêncio e sua família, continuavam na fazenda. São razões históricas, de violência empírica e simbólica, que silenciam e permitem o entendimento das matrizes identitárias e a compreensão de que “a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado [...]” (HALL, 2015, p. 16). Por isso, uma prerrogativa é pertinente: a volta ao passado para compreender o presente e, talvez, articular o futuro. Trazendo para Ponciá, a sua relação estar no passado-presente, choros-risos, ausência-presenças, em uma constante busca de si que apela tanto aos fatores externos (sócio-histórico-político) quanto aos internos (subjetividade).

Ponciá, insólita, “aceita” a sua condição sem ao menos esboçar resistência, até se sentia compelida aos sentimentos que, por sua vez, foram mais presentes na sua infância. Quando adulta, o sentimento que a rodeava era de “desgosto da vida” (EVARISTO, 2003, p. 21). Essa posição chama para a observação de como uma mulher negra e pobre pode atravessar o seu lugar de subalternidade. Percebemos, então, que o tempo presente de Ponciá é de concreto silenciamento e opressão. Por outro lado, nesse retorno ao tempo passado, suscita a alternativa de saída da subalternidade porque permite o olhar para os meandros e reformular-se. É a ambivalência sustentadora da narrativa, acentuando “a própria questão da identificação só *emergir* entre a recusa e a designação” (BHABHA, 2014, p. 93): ao mesmo tempo em que problematiza a identidade, tece a crítica: “Se eram livres, porque continuavam ali? Por que, então, tantos e tantos negros na senzala? Por que todos não se arribavam à procura de outros lugares e trabalhos?” (EVARISTO, 2003, p. 14).

Aos mandos e desmandos da vida, Ponciá desloca-se da “zona rural” para “zona urbana”, daí, talvez, a sua infelicidade. Nessa saída de Ponciá, fica evidente o contato com outras culturas que carregam outros valores. São as travessias, uma vez que “as identidades devem ser pensadas como uma dinâmica onde ocorrem diferentes momentos de identificação que se realizam num inacabado processo, pois as identidades quer seja individuais ou nacionais nunca estão prontas ou acabadas” (BERND, 2002, p. 36-37). O processo de transição, assim como o de diáspora, é baseado na tensão porque ao trocar contatos não se é mais o mesmo.

Assim, olhando para a protagonista, há os desdobramentos ao longo do tempo que fazem com que ela “perca sua identidade”, entendida aqui como categoria essencialista, e passe a vivenciar a “identidade migrante” ou a “não-identidade”, porque “na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2013, p. 29). Tal como todo retirante, a intenção de Ponciá com a saída era de uma vida melhor, mas a sua condição não é apenas reflexo desse êxodo. Ela já vivencia o complexo identitário desde a infância, com as suas idas e vindas ao rio, escrever e gritar o seu nome.

Ora, “a imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença [...]” (BHABHA, 2014, p. 95) e, no caso da narrativa, organiza-se no discurso por meio da ausência de descrição física de Ponciá Vicêncio. Pouco ou quase nada se sabe da sua aparência. O que há são construções a partir da sua densidade psicológica, da apresentação do espaço, dos aspectos linguísticos. É preciso, então, entrar na complexidade e na busca de Ponciá.

Os verbos, por exemplo, delineiam a personalidade da protagonista, sobretudo o sentir. O sentido presente é o olhar. Quando apontamos o rio, a janela e o espelho notamos a entrada no interior, tipo característico da condição de perceber a subjetivação, compreendida dentro da relação Eu-Outro, sobretudo porque “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade [...]” (BHABHA, 2014, p. 83). Isso significa que não há “eu” sem o “outro” e vice-versa, tal como se vislumbra com Ponciá que constrói sua identificação por meio de diversos referenciais.

O nome, por exemplo, é um elemento de fechamento da identidade e, conforme simbologia, carrega sentidos. Assim, Vicêncio é a marca da escravi-

dão, pois, nessas idas e vindas da narrativa, há a passagem em que Ponciá, ao “comprar um quartinho na periferia da cidade” (EVARISTO, 2003, p. 47), volta ao povoado. É o movimento da diáspora e ela encontra a mesma separação de antes, mais uma vez pontuando a continuidade da escravatura pós-Abolição: “terras dos brancos” e “terras dos negros”. Na verdade, o importante nesse retorno é a identificação com o lugar, com o “eu”, mesmo o tempo sendo outro. Além disso, depara-se com a estátua criada por ela e, novamente, identifica-se, tanto que “contemplou a figura do homem-barro e sentiu que ela cairia em prantos e risos” (EVARISTO, 2003, p. 49).

Como dito, Ponciá é “vítima” da diáspora: sai do povoado para a cidade e, ao retornar, já não é mais a mesma. Neste ponto, os trilhos da memória contribuem para a resolução ou configuração dessa personagem: ausência-presença, choro-riso. Isso implica a presentificação do “eu”, pois, tal como diz Homi Bhabha (2014, p. 94), “a identidade nunca é um a priori; nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a essa imagem da totalidade”. Sendo assim, a questão da diáspora é pertinente pelo fato de conduzi-la à pluralidade dos contatos culturais. O regresso, por sua vez, evidencia o olhar para o passado como meio de reconstruir a identificação. Veja-se: “Bebia os detalhes remendado cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para numa mais se sentir desamparadamente nua” (EVARISTO, 2003, p. 63).

O que se tem, e insistimos, é a reconstrução da identificação e do sentimento de pertença. Um dos exemplos disso é o respeito à morte. De modo genérico, na cultura africana, acredita-se que a morte representa a passagem do lugar a outro e a alma (o espírito) continua a pairar. É claro que essa ideia generaliza, quando, na verdade, cada grupo possui seu campo de entendimento sobre a morte. Mas, fazemos o apontamento porque permite Ponciá reconstituir sua identificação, principalmente quando seus sentidos ganham vida: “*sentiu* o cheiro do barro; *beijou* a estátua sentindo uma palpável saudade do barro; *tocou-a* e fez uma massa imaginária na mão; e ouviu murmuros, lamento e risos”. (EVARISTO, 2003, p. 74-75).

Desse modo, vê-se a transposição da ideia de tempo para a de espaço; de identidade para identificação e de raízes para caminhos. Isso ocorre com

Ponciá Vicêncio e sua família, pois transitam por espaços que estabelecem as suas identificações, ainda mais quando Ponciá se refaz dos descaminhos. Logo, no fim da narrativa, a protagonista estabelece os pontos para a sua busca da herança e da construção da identificação e do sentimento de pertença. Veja-se: “A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos viriam a ser” (EVARISTO, 2003, p. 131).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação é uma construção e, como somos (no sentido de identidade) construídos por meio de diversos dispositivos, a cultura é parte do cenário de negociação das identidades. Acreditamos, pois, que compreender as matrizes possibilita a articulação das diferenças e das identificações. Para isso, o trabalho com as contradições, ainda mais olhando para Ponciá Vicêncio, no jogo entre tradição e modernidade, não aponta para uma identidade essencialista e sim para a ideia de que “[...] cada um deve fazer sua própria experiência da viagem de volta para abrir-se à diferença, ao outro, para poder, assim, reencontrar-se consigo mesmo” (BERND, 2002, pp. 39-40).

Em *Ponciá Vicêncio*, a memória e a rememoração caminham juntas porque permitem a confluência de tempos: passado-presente-futuro. E mais: porque “o amanhã de Ponciá era feito de esquecimento” (EVARISTO, 2003, p. 16). O passado corresponde à herança já situada desde a infância, quando, por sua vez, esse retorno acontece a partir do tempo presente, o qual Ponciá se encontrava em um estado de completa ausência. O esquecimento representa um movimento que liga o futuro e o presente, as mundividências terrenas e espirituais, sem que desconsidere as confluências que dialogam com a busca identitária. O rio, como lugar das entidades espirituais, e o barro, símbolo da criação, representam a herança dentro da possibilidade de reinventar o passado. O percurso feito por ela no tempo e no espaço confluem para a reconstrução do sentimento de pertença. É o tempo passado-presente perscrutando em espaços específicos, no intento pelo reestabelecimento do “eu” da protagonista, mas um “eu” que se faz com o “outro”.

Para tanto, essa narrativa abala a ideologia do nacionalismo e tem o olhar crítico sobre a identidade nacional, reescrevendo a história a seu modo. Faz

isso ao questionar a identidade quando cria uma protagonista que vive uma vida repleta de percalços advindos da história escravocrata e racista. Poncia Vicêncio, vive na busca da sua identificação, pertença. E este ponto representa o futuro, justamente pelo fato de a busca pela resposta da herança projetar o futuro. São temporalidades que se amarram aos espaços, estes, ao transitar da personagem, permitem a rememoração histórica e o entendimento do “seu” lugar. Assim, as idas e vindas da personagem e as travessias sofridas são marcas da trajetória percorrida por africanos e permanecem presentes.

## REFERÊNCIAS

BERND, Zilé. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fontini; DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.) **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002, pp. 36-46.

BHABHA, Homi k. Interrogando a identidade. In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Tradução de Mýriam Ávila *et. al.* Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp. 77-115.

\_\_\_\_\_. O entrelugar das culturas. In: \_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Tradução de Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 80-94.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Porto: Orgal/Paisagem, s/d.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora. In: \_\_\_\_\_. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013, pp. 27-55.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

\_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre:** teoria literária e crítica cultural. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

## O JOGO TEXTUAL DA PARÓDIA NO CONTO CONTEMPORANÊO

Luciara Leite de Mendonça<sup>1</sup>

O presente trabalho se centraliza na seguinte perspectiva: ver a representação, guardada a proposta, do sentido de Desconstrução de Derrida; da via pós-moderna, com a inserção de outras vozes; e da perspectiva dos estudos comparados, com a paródia. Partimos da ideia de que o texto pós-moderno faz um movimento auto-reflexivo, irônico e paródico que nos convida a fazer uma reflexão. Reconhece, pois, que na pós-modernidade os gêneros ganham um novo olhar. O olhar, retomando o título da obra escolhida, persegue a vista para o mar. Como, se os espaços sociais estão estabelecidos pelo poder?

Diante desse questionamento, exploramos a paródia como um recurso presente no conto contemporâneo, que, além de possibilitar o leitor o reconhecimento das opções estéticas, viabiliza os questionamentos e conflitos sociais. A propósito, como orienta Linda Hutcheon, a paródia faz um duplo movimento, pois, ao caminhar para dentro e para fora do texto, abre-se para o contexto. Consequentemente, temos em vista que a paródia acontece por meio da forma e do conteúdo, pois o status paródico tece à crítica ao modelo social: “mulher dona-de-casa” *versus* “homem provedor”.

A partir desse viés, tomaremos como *corpus* desse estudo o conto “Lista de compras pra festa do Miguel”, do livro *Sem vista para o mar*, de Carol Rodrigues, porque, ao perspectivar o jogo paródico, traça uma reflexão a respeito dos modelos sociais. E, assim, metodologicamente este trabalho se divide, no primeiro momento, em argumentar a respeito dos meandros teóricos para, no segundo momento, explorar a leitura da narrativa escolhida.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela UFS. E-mail: luciaraleitte@hotmail.com

## OS MEANDROS TEÓRICOS: O CONTO CONTEMPORÂNEO E A PARÓDIA

Dentre as várias perspectivas sugeridas pelo pós-estruturalismo e pós-modernismo, uma delas é o descentramento da história, do homem, da obra literária. Amplia-se a abertura do texto literário com a consideração de ser a partitura e dialogar com outros textos. E, aqui, há a importância dos estudos comparados porque, ao refletir os aspectos do comparatismo, marca o lugar da confluência: ler o texto literário é comparar, seja com outro texto literário, social, histórico ou político.

Assim, essas correntes de estudos, além de ampliarem os estudos literários, assemelham-se com a questão do contemporâneo, dada a preocupação de ir além do horizonte histórico nas análises dos textos literários, a abertura de novas possibilidades de leitura e questionamento ao modelo canônico. Tal relação do contemporâneo sinaliza as questões pós-modernas, sendo uma delas interrogar a homogeneidade dada aos discursos (“discursos oficiais”) para, à medida que desconstrói as relações de poder, possibilitar a construção de outros discursos. É o modelo de Desconstrução, de Jacques Derrida, na prática de rasurar e suplementar os discursos, pois há uma relação entre o dentro e o fora dos significantes que são explorados, por exemplo, a partir da “rasura” e do “suplemento”, haja vista que a Desconstrução é um conceito amplo que se articula com outros conceitos, os quais se adaptam a diferentes contextos e interesses políticos.

Ora, esse movimento acaba sinalizando a intertextualidade como conceito que pode abarcar as relações e referências entre textos. Esse conceito foi ampliado pela corrente estruturalista, sobretudo com Julia Kristeva, partindo da noção de dialogismo para apontar uma “atitude filosófica que se contrapõe às ideias de logocentrismo, de ser estável, de substância imutável, de causalidade e de continuidade” (NITRINI, 1997, p. 159). Nesse sentido, incide a abertura das interpretações do texto literário ao considerar o diálogo e a ambivalência como ferramentas de construção desse discurso. É, de fato, a relação texto e contexto: texto formado por um mosaico de discursos que são trazidos do contexto.

Na perspectiva da intertextualidade, a descontinuidade é um ponto-chave porque, ao considerar a pluralidade das relações, sugere dois caminhos: re-

lações intertextuais com a própria literatura ou com o intertexto histórico e cultural. Ao inserir os intertextos, apresenta-os e, em consequência, questionam. É aí que entra a questão dos limites entre a arte e a história, quando mais percebe-se as suas forças a partir da verossimilhança. Pode-se dizer que a intertextualidade é uma metodologia de leitura, já que é um processo de construção literária que é ao mesmo tempo, conceito e método. Com vistas nisso, consideramos a presença da paródia, pois ela é a abertura do texto para questionar o contexto. A paródia, por ser dual, traz um diálogo com o passado cultural e seu autoquestionamento.

No tocante à paródia como movimento estético e ideológico, Carlos Gomes argumenta que “a paródia passa a ser uma forma de questionar o sistema opressor, visto que esse recurso artístico é também uma estratégia ideológica ao falar menos de arte e mais da opressão social sofrida por mulheres em diferentes espaços sociais” (GOMES, 2012, p. 240). Então, se “a paródia pode ser considerada como parte do jogo textual pós-moderno que encara seu caráter repetitivo como uma postura revisionista da tradição literária e cultural” (idem), é possível ler um conto contemporâneo à medida que se visualiza desestruturalização do tempo presente e cria um conto a partir de uma lista de compras.

Por outro lado, é importante ressaltar sobre a ironia intertextual, haja vista que ela é proposital a intertextualidade e funciona como abertura do texto pra plurissignificâncias. Segundo Umberto Eco (2003, p. 205), a ironia intertextual “[...] pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados”. Assim sendo, a ironia intertextual oferece revelações para além do texto.

Ora, adotar o tom paródico é, em certa medida, caminhar pela confluência entre o estético e o ideológico. Isto é, defendemos o movimento duplo: a noção de paródia que produz um “forte impacto, tanto no nível formal como no nível ideológico” (HUTCHEON, 1991, p. 176). Se essa atividade se aproxima da noção de paródia, entendida como a forma de “repetir com diferença”, é possível mediar uma leitura do conto contemporâneo.

Considerando os estudos comparados de Tânia Carvanhall em *Literatura Comparada*, o qual nos ensina a estudar uma obra a partir do ponto de vista comparativo com intuito de promover explicações estruturais para os fenômenos literários. Por exemplo, com relação a obra em análise: há uma mistura de gêneros. Nesse viés, é importante salientar sobre a hibridez do conto contemporâneo, os quais possuem elementos que sinalizam a existência de outra história “dentro” da história contada. E, isso nos faz pensar na “escrita dupla” enfatizada por Derrida “[...] essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marca o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante” (DERRIDA, 2001, p. 48).

Os contos contemporâneos apresentam histórias do nosso tempo. Focalizam relações familiares, desnudam conflitos sociais e psicológicos, mergulham no interior do ser humano, revelam o absurdo da vida. Desse modo, percebe-se que há uma desconstrução de um discurso para construir outro; e é, nesse viés de quebra de fronteiras, que o pós-moderno se delimita. Os estudos literários, a partir dos estudos feministas vêm questionar esses discursos hegemônicos, porque há “poderes” que ditam como os discursos devem ser articulados.

Percebe-se, nesse contexto, a paródia como exploração dos significados do texto, a partir do conto literário que tem a função, dentre outras, de mensagem narrativa que induz o leitor a destrinchar essa “outra história” dentro da história contada, pois o subentendido imprime um deslocamento para a narrativa, como bem diz Umberto Eco, “O texto está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 2004, p. 37). Assim, é importante ressaltar a leitura paródica como uma prática provocativa, aliada a intertextualidade, em que nos conduz as especificidades do texto literário, sobretudo porque, como argumenta Hutcheon “[...] A intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o lócus do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (1991, p. 166).

Por ser um dos conceitos mais abrangentes dos estudos literários atuais, a intertextualidade se integra a paródia como recurso estético e crítico. Esse

conceito se mostra um recurso indispensável para a formação do leitor crítico, pois o diálogo e a oposição entre os textos e a sociedade devem ser levados em conta. A intertextualidade faz parte da proposta paródica da literatura contemporânea como forma de inclusão das questões sociais. Assim, o tema deste artigo é a paródia como recurso estético presente no conto contemporâneo. A paródia dialoga com os estudos inseridos no termo pós (pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo) e os estudos culturais. Nesse propósito, o contemporâneo possui uma relação com a paródia, haja vista que em ambos há o diálogo entre textos e o questionamento do modelo formal e social.

### O PARÓDICO EM “LISTA DE COMPRAS PRA FESTA DO MIGUEL”

Carol Rodrigues, nascida no Rio de Janeiro, em 1985, é formada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e fez mestrado em Estudos de Performance em Amsterdam. Ganhou o prêmio Jabuti 2015 na categoria “contos e crônicas” e, também, ganhou o primeiro lugar no Prêmio Sesc-DF de Contos e Machado de Assis em 2013, com o conto “Um homem prudente”, presente nesse livro. Carol é produtora cultural em cinema e literatura. Vive em São Paulo.

No tocante à obra *Sem vista para o mar*, há o subtítulo “Contos De Fuga” que acaba dando uma pista de leitura: o valor do deslocamento. O livro é totalmente guiado pelo som. São histórias que surgem da linguagem dos ritmos. A pontuação segue um som imaginado pela autora. Frases sem vírgula, pontos, coisas que fogem a gramática normativa, algo que pede licença por ser maior, seja pela história contada ou não pelas personagens. São frases e períodos curtos que nos revelam inúmeras coisas. Ora, essas características são típicas do conto contemporâneo?

Tão logo, “Lista de compras pra festa do Miguel” é um conto no qual se tem a mistura de dois gêneros (lista de compras e conto). A escritora se vale da estrutura do gênero lista de compras para construir outro gênero, o conto. Entre a relação de coisas para a festa do filho, a mulher se dirige ao pai e, vai expressando sua raiva e seu amor, e, ao mesmo tempo, essa mulher se vale dessa lista para situar o seu espaço social. E, aqui, apresenta-se a questão do poder como forma disciplinar e o uso da paródia para questioná-lo. Por isso,

defendemos, uma paródia social: insere o intertexto, repetindo-o com diferença crítica e, nesse movimento, abre para o social, que no caso do conto, é a mulher “reclamando” o seu espaço.

O contemporâneo trabalha com a hibridez dos gêneros, e a paródia, por sua vez, possibilita a construção de outros discursos, que, no caso deste conto, é o da mulher. É híbrido, porque dentro do discurso da lista de compra, há outro discurso, que é o da mulher marcando o seu lugar. Isso se representa, guardada a proposta, o sentido de desconstrução de Derrida, a via pós-moderna, com a inserção de outras vozes, e a perspectiva dos estudos comparados, com a paródia.

Em “Lista de compras pra festa do Miguel”, há uma hibridez de gêneros que se inter cruzam. Há, portanto, uma dissolução dos gêneros, pois a autora faz uso de uma lista de compras para compor um conto. E, por outro lado, tem-se a mulher reclamando o seu espaço, e isso se dá porque há o elemento paródico que funciona tanto esteticamente, quanto ideologicamente. O conto, portanto, tem a função de apontar limites que constituem “fragmento” capaz de indicar uma realidade ampla, que no conto em análise, é o questionamento da posição social da mulher.

Colher de plástico  
Garfinho  
Chapeuzinho  
Canudo  
Guardanapo do pateta ou imprime sua cara em folhas sulfite e dobra em quatro partes  
Apitos  
Bexiga  
Bexigão pra estourar com bala dentro ou fura a sua bola inchada pra povoar o Canadá (RODRIGUES, 2015, p. 6).

Tem-se, essencialmente, neste conto, narrado em 1ª pessoa, em tempo cronológico, uma lista de compras para a festa de aniversário do filho. A narradora se vale de uma estrutura que não é tradicional do gênero conto para poder criticar o relacionamento desse cara com outra mulher, ao mesmo tempo, utiliza dessa estrutura, para mostrar que ainda ama esse homem. A

paródia funciona, nesse caso, como forma de deslocar as coisas para fora do seu lugar “certo”.

Suco de caixa

Quindim

Fantasia do surfista prateado

A vela. Número oito. 8. Prateada.

E essa Manoela. Vi no seu face ela faz escova, silicone, usa batom com o contorno pra fora da boca, parece maior que é hein Fábio. Usa lente ela NE. Esmeralda. Eu acho cafona mas você que sabe né você que come (RODRIGUES, 2015, p. 97)

Observa-se que existe, sobretudo, o lado financeiro, pois a lista de compras é uma estrutura na qual se predomina essa questão do dinheiro. Então, é como se ela pedisse ao ex-companheiro uma compensação financeira de momentos em que ele não esteve presente na vida do filho. Concomitantemente, ela acaba sinalizando a sua dependência por esse cara, que é financeira e, também afetiva. E isso nos desloca para o título do livro *Sem vista para o mar* que remete ao mar que não tem vista, o qual delimita essa questão da dependência. Por outro lado, há também imbricado nessa narrativa, essa faceta do homem “provedor” versus mulher “dona-de-casa”. Isso é trazido a estrutura do conto a partir da paródia, já que se deslocam os elementos narrativos para, por meio da descentralização, impor o discurso do “ex-cêntrico”, que, nesse caso, é a mulher reclamando o seu espaço social.

Sabe que é um pouco pesado né, pro Miguel, ter o pai assim atrás de mulher de silicone né, chapinha aplique. É você que paga?

Chantilly. Pra festa tá, pra sua sacanagem você compra depois e compra diet tá, ouvi dizer que o comum dá bactéria, fora a formiga

Leite condensado

Creme de leite

Nescau

(RODRIGUES, 2015, pp. 97-98).

A paródia, assim, funciona como recurso que, ao parodiar uma lista de compras, explora o conteúdo, e, à medida que toca nos problemas sociais, ela funciona com recurso ideológico. Nesse conto, é perceptível que a mulher

está na condição de “dona-de-casa” e, esta reclama a ausência do pai na vida do filho, o que remete a esse homem a condição de “provedor”. O estado da mulher reside na problemática da mulher nesse cenário “machista”. Veja: a narradora é Camila. Ela está dando resposta a alguém. Nesse caso, está muito nítida a questão da mulher, pois há um questionamento do universo masculino a partir da paródia.

No tocante ao conto em análise, temos: uma lista de compras que é parodiada. Em outras palavras, utiliza-se essa estrutura da lista de compras para transformá-la em um conto. E isso acontece porque estamos num contexto pós-moderno, no qual as estruturas estão muito interligadas. Ao se inserir nesse contexto, um autor pode se valer da estrutura de um diário, por exemplo, para fazer um romance, ou ainda, de uma receita de bolo para fazer uma crônica. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991, p. 43) descreve o pós-modernismo como um empreendimento contraditório: “Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos”.

Segundo Hutcheon, a paródia funciona como recurso que nos mostra que o discurso auto-reflexivo está inextricavelmente preso ao discurso social: “o formalismo paródico – ainda mais auto-reflexivo – do pós-modernismo revela é a arte como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social” (HUTCHEON, 1991, p. 58). Nesse sentido, fica nítido que o texto pós-moderno faz um movimento auto-reflexivo, irônico e paródico que nos convida a fazer uma reflexão. O olhar, retomando o título do livro de Carol Rodrigues, persegue a vista para o mar. Como, se os espaços sociais estão estabelecidos pelo poder?

A paródia pode ser também na via do conteúdo porque representa o “ex-cêntrico”, aqueles marginalizados por uma ideologia dominante, como forma de questionar o poder. No caso de “Lista de compras pra a festa do Miguel” a paródia é utilizada como forma de questionamento, como recurso propício a investigar a relação da ideologia e o poder nas nossas estruturas sociais e discursivas. É aqui que se torna válido destacar a relação entre forma e conteúdo, pois a forma de uma simples lista de compras, nos leva a ver intrínseca essa relação de ódio de amor. Ou seja, há uma desconstrução

de um discurso que nos faz enxergar outro discurso, mostrando que são tênues as fronteiras entre os textos literários. Ademais, a paródia da forma ocorre pela mistura do gênero textual lista de compras ao gênero conto e, em consequência, pode ser associada a Desconstrução de Derrida: o discurso narrativo é desconstruído por essa mistura de gêneros, hibridização que acontece em virtude do propósito comunicacional. Assim, vê-se a linguagem que foge dos padrões, subvertendo os cânones literários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreender a paródia como recurso estético e político, conclui-se como uma via para aproximar as fronteiras de forma lúdica. O tom paródico possibilita a mediação da crítica ao modelo social, pois, pensando no conto “Lista de compras pra festa do Miguel”, trata “mulher dona-de-casa” *versus* “homem provedor”. O recurso paródico, ao se “*diferenciar no seu relacionamento com o seu modelo*” (HUTCHEON, 1989, p. 55), produz um “forte impacto, tanto no nível formal como no nível ideológico” (HUTCHEON, 1991, p. 176). Por isso, o conto nos leva a perceber o estado da mulher, o qual reside na problemática da figura feminina nesse cenário “machista”.

Dada a preocupação de ir além do horizonte histórico nas análises dos textos literários, a abertura de novas possibilidades de leitura e questionamento ao modelo canônico, torna-se possível interrogar a homogeneidade dada aos discursos (“discursos oficiais”) para, à medida que desconstrói as relações de poder, possibilitar a construção de outros discursos. Essas questões nos guiam para uma leitura pós-moderna, pós-estruturalista, pois “[...] *abrem o horizonte de expectativa de uma comunidade interpretativa e acrescentam novos significados para a cadeia de sentidos normatizados para aquele contexto*” (GOMES, 2015, p. 282). Além disso, as opções estéticas de caráter híbrido funcionam como parte do questionamento ideológico, haja vista que o pós-moderno por falar de si mesmo, traz um jogo escondido e isso implica o descolamento da narrativa e uma leitura paródica como forma de explorar os significados do texto.

Para tanto, o argumento gira em torno da paródia social, que, ao inserir o intertexto abre para o social, que, no caso do conto, é a mulher reclamado o seu espaço. Ora, uma vez que “[...] a paródia [...] provoca [...] uma confronta-

ção direta com o problema da relação do estético com o mundo da significação exterior de si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico) (HUTCHEON, 1991, p. 42), constatamos que a proposta paródica engloba a inclusão de questões sociais. E, os seus conceitos ajuda-nos a introduzir outras interpretações a discursos que a primeira vista nos remete apenas a uma significação. Desse modo, com tais contestações, percebemos que a paródia é mecanismo de extrema importância como recurso de interseção que atravessa o tecido social.

## REFERÊNCIAS

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 5. Ed. São Paulo: Ática, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ECO, Umberto. **Narratologia**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GOMES, Carlos Magno. **Gramatologia da crítica cultural**. *Revista da Anpoll*, nº 38. Florianópolis, 2015.

GOMES, Carlos Magno. **Paródia e questionamento social em Nélida Piñon e Lya Luft**. Estação Literária, volume 9. Londrina, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro. Imago Ed., 1991.

\_\_\_\_\_. Definição de paródia. In: \_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 45-68.

RODRIGUES, Carol. **Sem vista para o mar**. Contos de fuga. São Paulo: V. de Moura Mendonça Livros – Selo Edith, 2014.

## LITERATURA E FILOSOFIA: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS SOB O VIÉS DA MÍSTICA

*Ramon Ferreira Santana*<sup>1</sup>

Há, em torno das aproximações possíveis entre a Literatura e a Filosofia, uma considerável grama de discussões, seja no que se refere ao que efetivamente aproxima esses dois campos de produção humana, ou mesmo elementos que estabelecem relações, no entanto, através do sentido oposto, a partir do que seja possível diferir nesses dois domínios discursivos. Neste sentido, elaborar um estudo acerca dessas relações não é apenas evidenciar o que há, entre esses dois campos, em comum; além disso, também, faz-se necessário, em certos contextos, considerarmos as diferenças entre eles para que, assim, melhor compreendamos as margens que ora unem, ora separam essas duas esferas. Em linhas gerais, o objetivo central do presente trabalho apresentar algumas aproximações possíveis de serem traçadas entre a Literatura e a Filosofia quando estas convergem para o enfoque da mística.

Esta não é, como se sabe, uma abordagem inteiramente nova, quando consideramos que já outros trabalhos buscam essas aproximações relacionadas à Literatura e a Filosofia sob o enfoque da mística. Kanaan (2003, p. 19) aponta, por exemplo, para o que a escritora Clarice Lispector em suas produções procura traduzir com dificuldade, e ao mesmo tempo talento no trato da linguagem, a riqueza infinita do mundo subjetivo, dos afetos, das sensações, daquilo que ela jamais poderá traduzir inteiramente, senão através de alusões, daí a experiência mística, segundo o autor, que atravessa praticamente toda a sua obra e, também, a sua vida.

Neste sentido, percebemos que é recorrente seja nos romances, contos, crônicas ou mesmo nas “impressões” desta autora, partes extremamente significativas em que a própria palavra, elemento que Clarice Lispector mesma considerou seu instrumento de domínio sobre o mundo, é incapaz de retra-

---

1 Aluno regular do Mestrado em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Sergipe, campus São Cristóvão. E-mail: ramonmanfredini@hotmail.com

tar com a fidedignidade necessária para autora. Essa coisa impossível de ser traduzida pela linguagem, não apenas a científica, mas também até mesmo a literária, como é possível inferirmos, poderá, assim, ser amplamente estudada a partir da possibilidade do olhar que a mística nos oferece neste contexto.

## LITERATURA E FILOSOFIA: UM PROBLEMA HISTÓRICO

Em *O Livro do Filósofo*, obra incompleta construída a partir de passagens escritas entre 1872 e 1875 com a exposição das relações entre a filosofia, a arte, a ciência e a civilização, F. Nietzsche escreve: “A ‘coisa em si’ (seria justamente a verdade pura sem desdobramentos), mesmo para aquele que aperfeiçoa a língua, é completamente inapreensível e não vale os esforços que exigiria. Designa somente as relações das coisas com os homens e vale-se, para sua expressão, das mais ousadas metáforas” (NIETZSCHE, 1987, p. 67). Essa afirmação parece apontar para o agravamento de uma crise metafísica, primeiramente posta globalmente em questão por Kant, na *Crítica da Razão Pura*; em especial no que se refere às relações entre a filosofia e a verdade. Diz Nietzsche:

O que é uma palavra. A representação sonora de uma excitação nervosa. Porém, de uma excitação nervosa inferir uma causa exterior a nós já é o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio da razão. Como teríamos este direito, se a verdade tivesse sido a única determinante da gênese da linguagem e da gênese da linguagem e do ponto de vista da certeza das designações, como teríamos então o direito de dizer: a pedra é dura: como se “duro” fosse conhecido por nós de outra maneira e não apenas como uma excitação totalmente subjetiva. Nós classificamos as coisas de acordo com gêneros, designamos o arbusto como masculino, a planta como feminino: que transposições arbitrárias! Como nos distanciamos em rápido voo do cânone da certeza! Falamos de uma “serpente”: a designação não atinge mais que o movimento sinuoso e poderia então convir até ao verme. Que delimitações arbitrárias! Que preferências parciais tanto em relação a esta propriedade de uma coisa quanto a outra! Comparadas entre si as diferentes línguas mostram que pelas palavras não se pode chegar jamais à verdade, nem a uma expressão adequada (NIETZSCHE, 1987, p. 68).

Em primeiro lugar, ao apresentar conceitualmente o significado da palavra, Nietzsche nos indica a insustentabilidade no modo como o princípio da racionalidade é aplicado à maneira como observamos o que está à nossa volta. Estamos mergulhados profundamente em um oceano de ilusões e devaneios, enquanto nossos olhos, para ele, resvalam apenas pela superfície das coisas onde é possível observarmos ao menos algumas “formas”, o que não nos dá nenhuma seguridade de uma condução à verdade. Isso nos diz que a gênese da linguagem da qual fazemos uso tem sua constituição formada a partir de princípios subjetivos de compreensão, que por sua vez são incapazes, segundo a ótica do autor, de estabelecer seguramente um vínculo com o que está de fato posto no mundo real. Ora, ao afirmar que a pedra é “dura”, o estabelecimento racional a que se refere o adjetivo “duro” parece-nos inerente quando, de fato, nada mais é que uma escolha arbitrária e fundamentalmente subjetiva feita pelo próprio homem para aquilo que ele acredita, no interior de sua ótica, que seja “duro”.

Com isso, o próprio discurso fundamentado na busca pela verdade passa a ser apontado, ele mesmo, como sendo também um discurso inserido no âmbito da literatura, ou seja, daquilo que é uma representação da realidade. Não há como dissociar uma coisa da outra porque aquilo que é construído, fazendo-se uso de um sistema linguístico de elaboração discursiva, tanto do ponto de vista filosófico quanto do ponto de vista literário pouco se diferem.

Logo, o discurso filosófico até então concebido como sendo aquele embebido de verdade, e por isso considerado mais privilegiado e base de um conhecimento superior, sofre um certo abalo, pois aproxima-se de maneira nunca antes vista dos discursos chamados até então de “mentirosos”. Essa aproximação se dá por conta da impossibilidade das palavras, no modo como a concebemos, não poderem jamais chegar à “coisa em si”, ou seja, à verdade pura e sem aberturas, ainda que por séculos o homem tenha sustentado as suas certezas desconsiderando esse desdobramento da metafísica.

Nietzsche questiona o conceito de verdade que durante tanto tempo foi o atributo básico para a formação do discurso filosófico. Ele nos oferece uma possibilidade outra de pensarmos de modo mais aprofundado a maneira como esse conceito foi construído e como ele atendeu certo instinto que o

próprio homem alimentou: “as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas nas quais se apagou a impressão e que desde agora não são mais consideradas como moedas de valor, mas como metal” (NIETZSCHE, 1987, p. 69). Quais seriam as consequências do que está posto pelo autor neste sentido?

Nietzsche infere a necessidade de jamais tomarmos como absoluto todo aquele conhecimento que nos é dado de maneira acabada, toda uma gama de metáforas jamais questionáveis e, por isso, assim, classificadas como verdade. Podemos imaginar, por exemplo, que aquilo que o homem caracteriza como “duro” em relação à pedra possui como eixo norteador a existência de uma estrutura extrínseca que manteria no seu interior o conceito de “duro” ou “mole”. Ora, essa relação com o que lhe é externo não existe porque o próprio homem é o responsável pela atribuição do conceito àquilo que está no seu entorno.

Porém, esses conceitos atribuídos arbitrariamente não são capazes de atender de maneira plena o que seja efetivamente uma “pedra dura” e, por isso, para que ele possa ao menos saciar o seu instinto de verdade, o conceito dado abandona certas características individuais que diferenciam essa “pedra dura” das outras e nos faz acreditar que exista uma natureza, ou uma espécie de forma original, a partir da qual todas as “pedras duras” seriam tecidas, elaboradas e construídas, a ponto de que nenhuma delas, por mais que apresentassem certas diferenças, jamais fugisse dessa representação original.

Nesse sentido, podemos considerar que aquilo que dizemos ser “azul” ou “quente” nada mais é que uma representação da realidade tal como ela me é apresentada, o que não significa necessariamente que ela esteja de comum acordo com o que verdadeiramente está posto no mundo real. A partir desses exemplos, fazendo uso agora das palavras de Nietzsche, é possível inferir que “acreditamos saber algo das coisas em si mesmas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores e entretanto não possuímos nada mais que metáfora das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades originais” (NIETZSCHE, 1987, p. 68).

Assim, ao desconsiderar esse caráter da verdade enquanto uma construção de metáforas historicamente ornamentadas, baseando-se ainda no antigo

enviesamento platônico, o ser humano desconsidera que chegar à verdade, ou mesmo atingi-la por meio de um discurso, é primeiro mentir de acordo com certas convenções que são socialmente estabelecidas.

Essa mentira sustentada por uma estrutura designada inconscientemente, cujo enraizamento se dá por meio de costumes que atravessam um largo espaço temporal, faz-nos acreditar que estamos, através dos discursos que construímos, atingindo efetivamente o que é real, as formas e os conceitos que estão postos aí pela natureza, quando, no entanto, para Nietzsche, contrária a essa lógica, não há nenhuma forma e nenhum conceito estabelecido pela natureza.

Sobre essa concepção nietzschiana escreve Nunes:

Mas a verdade, assim ondulante e arrebatada, não é menos um conduto do erro, da mentira. Os poetas mentem muito, também afirmava Nietzsche. Mentem e se comportam como loucos, o instinto estético, que é vital, os empurra contra a verdade objetiva e o normal da virtude satisfeita. Necessita-se da loucura e da mentira para viver. Mas a metafísica e a religião mentem como detentoras de uma verdade que não possuem. A mentira leal e, portanto, verdadeira, é a mentira da arte, como afirmação trágica. Fernando Pessoa, que frequentou Nietzsche, e para quem a filosofia constituía uma espécie de literatura, com a particularidade de poder “figurar mundos impossíveis” e mundos possíveis, todos igualmente verdadeiros e reais, não poderia senão concordar com esse entrançado e movente jogo de linguagem. Pois que, para Fernando Pessoa, mirando-se no seu espelho nietzschiano, o verdadeiro recalca poderosa vontade de fingir. Fingir é conhecer-se, dizia ele (NUNES, 2011, p. 14).

Logo, a culminância dessa crise no campo filosófico se deu através do deslocamento da verdade como eixo norteador da construção de um determinado discurso, apontando para a possibilidade de que além do discurso científico, puramente racional, outros discursos também sejam levados em consideração – como é o caso por exemplo do discurso poético –, de modo que nestes também a verdade possa estar sendo representada a partir de uma linguagem diferenciada das demais.

O discurso poético, nessa lógica, mente, tal como preconizava o fingimento de Fernando Pessoa. Porém, há de se considerar que também os discursos religiosos ou mesmo os metafísicos são arbitrários, posto que ambos não passam de representações da realidade construídas a partir do uso dos nossos sentidos, não há correspondência entre as palavras e a natureza das coisas. Logo, a literatura assim como a própria filosofia avizinham-se por figurarem mundos possíveis ou impossíveis, no entanto, igualmente verdadeiros.

No século XX, por sua vez, é notável que a literatura e a filosofia passam a não mais delimitar hierarquicamente as desigualdades dos seus domínios discursivos já que, conforme observa Carvalho, encontramos inúmeras formas de apresentação textual que não apresentam necessariamente um método crítico e uma sistematicidade, como diários, autobiografias, diálogos, aforismos, confissões, fragmentos e cartas (CARVALHO, 2013, p. 21); ao passo que, conforme indica a mesma autora, também a lógica contrária é perceptível quando, na filosofia pós-nietzschiana, nomes como Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, entre outros, fazem uso, muitas vezes, nas suas acepções, do diálogo com poetas e com romancistas afim de potencializarem os efeitos dos seus discursos.

Evidencia-se, nesse interim, que a literatura passa também a ser um espaço de reflexão filosófica, visto que inúmeros escritores constituíram uma teia de produção situada entre a tênue e complexa zona fronteira da literatura com a filosofia.

Sobre esta íntima relação que se condensa ainda mais a partir do último século, faz-se necessário considerarmos também o pensamento de Martin Heidegger que, ao refletir acerca da concepção platônica que distinguia hierarquicamente o lugar da poesia e da filosofia na sua *pólis*, constatou que, de maneira contrária a essa tradição, a poesia jamais pode ser considerada como um discurso inferior, destituído de verdade, já que é justamente ela que, estando a serviço, de modo distinto e privilegiado, da linguagem, possibilita a aproximação do homem em relação à verdade.

Cantar e pensar, diz-nos Heidegger, são os dois troncos vizinhos do ato poético. Neste sentido, ratifica-se que é também o filósofo responsável por nos fazer pensar a poesia – no sentido que lhe é atribuído por Benedito Nunes

– e a filosofia como dois domínios discursivos que caminham, de maneira clara, lado a lado.

## FILOSOFIA, LITERATURA E MÍSTICA: UM PASSO

A ausência de proposições que consigam traduzir de maneira fiel os juízos da ética, da religião e da metafísica leva-nos a inferir que, no interior de uma lógica wittgensteiniana, aquilo sobre o que não podemos dizer, o melhor é silenciar. No entanto, esse silenciamento não se refere à anulação do campo ou do objeto sobre o qual temos nos debruçado, mas sobre o modo diferenciado com o qual nos relacionaremos diante daquele objeto.

Assim, a verdade essencial relativa à ação humana, como apontou Benedito Nunes, a verdade do *ethos* da qual a filosofia não consegue falar poderá, ainda assim, ser mostrada a partir do enviesamento místico, já que caberá à mística tratar daquilo que a linguagem em sua estrutura proposicional não consegue dar conta.

Essa possibilidade de representação nos remete, imediatamente, ao que defende Michel de Certeau em relação à mística como uma “maneira de falar” que se difere daquelas construídas até então, seja no campo do próprio discurso filosófico, ou mesmo na própria teologia. Assim ele escreve:

A ciência nova se recorta como uma linguagem. Ela é primeiramente uma prática da língua. Na mesma *Censura* contra a *Théologie germanique*, Thomas de Jésus se refere às “frases”, às “verba”, ao *modus loquendi* que caracterizam os místicos. Respondendo ao face a face de que ela se distingue – a “teo-logia”, discurso sobre/de Deus -, a mística é uma “maneira de falar”. Essa questão focaliza, ela obceca os debates e os processos em torno nos beguinos e das “*béghards*” do Norte, ou dos “alumbrados” da Espanha: “*la manera de comunicarse*”, “*el modo de hablar em las cosas espirituales*” (CERTEAU, 2015, p. 179).

Sob esta lógica, o místico refere-se ao modo como um determinado discurso irá configurar-se, ou mesmo a maneira como uma linguagem vai ser utilizada na representação daquilo que não pode jamais ser representado. Logo, o místico estará associado a um gênero literário, conforme expli-

tou Certeau acima. Um estilo, uma expressão que visa qualificar uma dada linguagem.

Convém ressaltar que esta linguagem, ou mais apropriadamente esta maneira de falar, é necessária para a tradução acadêmica, social ou política, ainda que ela seja incapaz de atingir de fato a experiência mística em si.

Esse, porém, não é o único sentido atribuído ao termo *místico*. No primeiro capítulo do importante estudo que Juan Velasco desenvolveu acerca do fenômeno místico (VELASCO, 2003, p. 17), o teórico ratifica a necessidade de, antes da compreensão do fenômeno, compreendermos primeiro o significado do termo, dada a sua complexidade.

“Mística”, para Velasco, é uma palavra tomada por significados diversos, pois foi utilizada em contextos bem diferentes entre si, tanto que quando tomamos a necessidade de compreensão do seu significado, percebemos, a partir dos diversos usos que foram feitos do termo, o seu teor polissêmico. Essa polissemia nos infere que o termo, inicialmente restrito ao uso no campo religioso, passou a ser referência também em outros campos do conhecimento bastante distintos.

Dessa maneira, de acordo com um dicionário francês, Velasco observa que “místico” é o adjetivo atribuído às pessoas que *raffinent* no campo religioso – *raffinner*, de refinar, equivalente a sutilizar, ser sutil. No castelhano, o sentido atribuído ao “místico” refere-se a uma pessoa que se dedica muito a Deus.

Além desses, o termo místico é também bastante utilizado para referir-se ao que é “nebuloso”, esotérico, oculto, maravilho, paranormal ou parapsíquico. Nas línguas latinas, “místico” deriva etimologicamente do grego *mystikos*, que diz respeito aos mistérios (*ta mística*), além disso, refere-se também às cerimônias das religiões misteriosas em que o iniciado (*mystes*) se incorpora ao processo de morte-ressurreição do próprio deus de cada um dos seus cultos (VELASCO, 2003, p. 19).

O comentador ressalta-nos ainda que todas essas palavras, somadas inclusive ao advérbio *mystikos*, que significa “secretamente”, compõem uma família de terminações derivadas do verbo *myo*, que se refere à ação de fechar

aplicada aos olhos e à boca, que têm em comum referir-se a realidades secretas, ocultas ou misteriosas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme observou Benedito Nunes (2011, p. 17), através do *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein faz uma introdução à ética, porém no seu sentido negativo, posto que enunciados acerca do ético, do bem, ou da felicidade, para ele, pertencem ao campo do indizível, ou seja, a uma área da qual a racionalidade que a filosofia estava fazendo uso jamais seria capaz de assegurar o entendimento. Para Wittgenstein, esses campos do conhecimento, dentre os quais destacam-se, como dito, o ético, o religioso e o metafísico pertencem a uma categoria que jamais pode ser articulada proposicionalmente.

Dessa forma, dada a impossibilidade do indizível ser representado a partir das categorias até então utilizadas pela filosofia, faz-se necessário, no entanto, que ele seja mostrado e é, neste sentido, que não somente a literatura, mas a arte em um sentido mais amplo, é capaz de aproximar-se dessa vertente. O caminho apontado por Wittgenstein para que a filosofia consiga omitir-se dessa impossibilidade de representar o indizível através dos mecanismos linguísticos que lhes são tão caros é exatamente a aproximação cada vez maior com a poesia – no caso, a própria literatura no sentido que a tomamos na contemporaneidade.

Diante do exposto, a ideia de mística que tomamos como referência no presente trabalho aproxima-se justamente à experiência de Mallarmé citada por Blanchot, quando este trata do fundo essencial que precede a linguagem usada na produção da obra de arte. “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever”, diz-nos Mallarmé, citado por Blanchot (2011, p. 53). Para o crítico francês, o ato de escrever exige antes a renúncia a todo e qualquer ídolo, o rompimento com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, em outros termos, entrega-se ao mistério.

A concepção de mistério a que se refere Blanchot, conforme é possível observar, aproxima-se demasiadamente com o próprio mistério que envolve a mística no sentido em que essa foi descrita anteriormente pelos estudiosos

deste fenômeno e desta linguagem. Observemos, pois, que, para Carvalho (2013, p. 27), a radicalização que Blanchot aponta quando este se refere à questão da linguagem artística – e, mais especificamente a literária – é, em grande parte, uma noção proposta por Levinas, assentada na diferença ontológica entre o ser e o ente, defendida por Heidegger: pensar o caráter anônimo do ser enquanto pura existência sem existentes, pura indeterminação, vazio pleno, murmúrio incessante, horror, presença de um sagrado terrível que escapa à luz do conhecimento construído através de uma linguagem racional, mas que sempre persiste em ameaça.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução para o português de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARVALHO, Maria. Helena Costa de. **Filosofia e Literatura: O sentido e a medida de uma relação possível em Maurice Blanchot e Paul Ricoeur**. Dissertação de mestrado em Filosofia. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A fábula mística: séculos XVI e XVII**. Vol. 1. Tradução para o português de Abner Chiquieri. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

KANAAN, Dany Al-Behy. **À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível**. São Paulo: EDUC, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **O livro do filósofo**. Tradução para o português de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1987.

NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. In: **A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura**. Aracaju, n. 3, vol. 1, p. 8-17, 2011.

VELASCO, Juan Martin. **El fenómeno místico**. 2. ed. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

## A BIBLIOTECA RASURADA DE GONÇALO M. TAVARES

André Ricardo Duarte Santana<sup>1</sup>

A proposta deste trabalho é analisar a presença do biográfico ficcional dentro da poética do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, em especial no livro *Histórias falsas*, de 2005, mostrando o diálogo nele existente com a tradição do apócrifo, que tem em Marcel Schwob e Jorge Luis Borges, seus precursores. Subvertendo a noção de verdade e pretendendo rasurar relatos de nomes importantes da filosofia ou da história do pensamento — como Platão e Montaigne —, Tavares problematiza a discussão sobre o biográfico em narrativas que revelam como a ficção age na condição de suplemento à história e à filosofia.

Se há algo que parece unificar a obra multifacetada e profícua do português Gonçalo M. Tavares é o evidente caráter intertextual de sua escrita. Com mais de 35 livros publicados, em diversas séries, editoras e formatos, Tavares mantém intenso diálogo com o universo literário nas diversas vertentes de sua obra: seja na recriação épica *Uma viagem à Índia*, chamada de “epopeia”, e na qual se veem claros diálogos camonianos e joycianos; seja em *Os velhos também querem viver*, que recria o mito grego de Alceste e a Grécia de Eurípedes em Sarajevo durante a guerra de separação da antiga Iugoslávia; seja ainda na recorrente presença de títulos de obras que utilizam nomes de autores: *Investigações*. Novalis, *A perna esquerda de Paris*; seguido de *Roland Barthes* e *Robert Musil*, *Breves Notas Sobre as Ligações* (Llansol, Molder e Zambrano) e os vários “senhores” de “O bairro<sup>2</sup>”: Brecht, Breton, Calvino etc.

Tavares lança mão do jogo intertextual, em um diálogo entre tradição e diferença, continuidade e ruptura, com a incorporação de escrituras anteriores na cena de seus textos. O “trabalho de citação” (COMPAGNON, 1996)

---

1 Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

2 Interessante é que, em se tratando dessa série, Valéry e Eliot emprestem seus nomes, respectivamente, ao primeiro e último títulos lançados até o momento, compondo uma espécie de abertura e fechamento de uma genealogia de escritores que articularam a atividade literária com a “produção de teorias e reflexões críticas sobre a arte e a cultura” (TELLES; SOUSA; LARANJEIRA, 2015).

e a intertextualidade aparecem como de fundamental importância para a decifração de sua poética, responsáveis por um entrecruzamento de vozes e discursos, validando a afirmação de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Sua escrita canibaliza inúmeras referências, recriando-as em um diálogo pós-moderno de apropriação e deslocamento, instaurando, sob a etiqueta do nome do autor, um sentido suplementar à história da literatura. Um exemplo ilustrativo desse procedimento é o verbete “T. S. Eliot”, do livro *Biblioteca*:

Visitou uma tia que tinha uma canção e seis milhões de dólares no banco. Tendo na cabeça os seis milhões, Thomas foi obrigado a ter nos ouvidos a canção da tia.

Quando ela acabou, ele disse: Muito bem, e esse banco onde fica?

(TAVARES, 2004, p. 164)

Em uma primeira leitura, o verbete é quase enigmático. Se esperávamos uma referência direta ao escritor inglês T. S. Eliot, fracassamos. O texto traz uma narrativa curta, em que o interesse parece reger as relações de um sobrinho — Thomas — em relação a uma tia, provavelmente sem herdeiros que defendam a ela ou a seu patrimônio. Seria essa a sinopse da obra de Eliot então? Relações humanas movidas pelo interesse? Tudo ainda distante e vago. Uma advertência na abertura de *Biblioteca* afasta ainda referências biográficas ao escritor inglês: “O ponto de partida deste livro é a obra dos autores — nunca aspectos biográficos” (TAVARES, 2004, p. 9). Mas o que dizer do nome próprio Thomas, autor agora alçado à condição de personagem? Um verbete hermético, mas que parece guardar reminiscências arqueológicas de poemas de T. S. Eliot, como “Tia Helen” ou “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”:

A senhorita Helen Slingsby era minha tia solteirona,  
E morava numa casinha próxima a um quarteirão elegante  
Sob os cuidados de quatro serviçais.

Ela acaba de morrer e houve silêncio no céu

E silêncio no seu cantinho de rua.

[...]

(ELIOT, T. S., internet)

Quem é esse Thomas na literatura de Tavares? Autor, personagem, criação ficcional? O texto remixa uma tia solteira e uma canção distante de um personagem desencantado em um verbete-conto que parece traduzir as relações humanas na modernidade e que se amalgamam em uma prateleira da sua escrita-biblioteca.

## JOGOS DE GONÇALO M. TAVARES

“Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorreta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade, invenção como falha evidente.”

(Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*)

Tais jogos literários entre textos e escritores encontram em *Biblioteca* um espaço privilegiado de subversão. Nesse livro, cerca de 300<sup>3</sup> “verbetes” fornecem supostas “definições” sobre os autores ali elencados. Entretanto, como se viu em “T. S. Eliot”, longe do caráter referencial que se espera de tais textos, o que predomina é a ficção e a reescritura. Um dos menores verbetes do livro é sobre o poeta romano “Catulo”:

Há nomes traquinas que parecem troçar com a própria língua, como se pertencessem à família e simultaneamente fossem estrangeiros. Catulo é um nome que apetece descascar, como uma laranja. Catulo, Catulo, Catulo. (TAVARES, 2004, p. 31)

É evidente o caráter não referencial desse texto, que brinca muito mais com o aspecto fonético do nome “Catulo”, realçando seu eco onomatopaico, em um fechamento em relação ao extratextual, ou seja, à biografia do autor ou mesmo à sua obra. Nada se infere da trajetória desse nome, de seu estilo, de sua posição no tempo e no espaço. Seria mesmo do poeta romano que se está falando? Da tensão entre um possível centro, representado pela “verdade” do nome de autor, Tavares desliza o sentido textual em uma construção fantasmática, quebrando a relação de causalidade que poderia ser estabelecida entre seus escritos e a presença autoral. Sua obra solicita

---

3 Vale dizer que, em um jogo especular, muitos nomes presentes nessa “biblioteca” já estão em outros títulos, como Brecht, Valéry, Eliot, Zambrano etc.

um outro tipo de lógica, um outro modo de interpretar, que se aproxima do proposto por Foucault ao pensar a teoria do sentido em Deleuze:

Hoje em dia é necessário pensar toda esta abundância do impalpável: enunciar uma filosofia de fantasma, que não esteja, mediante a percepção da imagem, em ordem a uns dados originários, mas que permita ter em conta as superfícies com as quais se relaciona [...].

[...] Os fantasmas não prolongam os organismos no imaginário; topologizam a materialidade do corpo. É preciso, pois, libertá-los do dilema verdadeiro-falso, ser-não-ser (que não é mais que a diferença simulacro-cópia retida uma vez por todas), e deixar que efectuem as suas danças, que façam as suas mímicas como extra-seres. (FOUCAULT, 1980, p. 41-42)

Tais verbetes lembram menos um esclarecimento sobre os autores ali presentes que uma reunião de um material heteróclito (marginália de impressões, anedotas etc., presente nos diversos livros que ajudaram na formação intelectual do escritor Tavares e que depois foi recolhida, ordenada e publicada na obra flutuante quanto ao gênero que é *Biblioteca*). Tavares rasura a “autoridade” dos nomes ali afixados, deslocando-os em uma recriação/apagamento dessa marca autoral, seguindo aquilo que Derrida diz quanto ao caráter dos

[...] nomes próprios já não são nomes próprios, porque a sua produção é a sua obliteração [...]; o nome próprio nunca foi, como denominação única reservada à presença de um ser único, mais do que o mito de origem de uma legibilidade transparente e presente sob a obliteração; é porque o nome próprio nunca foi possível a não ser pelo seu funcionamento numa classificação e portanto num sistema de diferenças, numa escritura que retém os rastros de diferença, que o interdito foi possível, pode jogar, e eventualmente ser transgredido [...] isto é, restituído à obliteração e à não propriedade de origem. (DERRIDA, 2004, p. 134-135)

Os nomes próprios ali presentes — para além de ilustrarem uma espécie de paideuma<sup>4</sup> pessoal, indo dos gregos aos contemporâneos — indicam uma

---

4 A noção de “paideuma” é extraída de Ezra Pound: “organização do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161).

direção de leitura, que mescla filosofia, história, poesia, prosa, religião etc., compondo o mosaico intelectual da formação do escritor, revelando suas escolhas, aptidões e visões de mundo. O nome como mito fundador de uma presença, de uma origem transcendental é rasurado, vindo à tona uma visão suplementar desses nomes-verbetes-contos. Como um filho que se rebela contra o pai, Tavares oferece ao leitor sua visão dos fatos e (des)constrói os seus autores. Sugere, de outro modo, que a atividade de leitura não encontra no leitor um polo passivo, mas que essa prática é tão participante na criação do texto quanto a obra de cada um daqueles autores ali elencados, ou como ensina Roland Barthes (2002, p. 23): “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”. O leitor constrói sua própria atividade, seguindo suas intuições e criando caminhos próprios, postura, aliás, estimulada por Tavares, na “Breve Nota” na entrada do livro:

O percurso de leitura poderá ser determinado pelo acaso ou pela vontade dirigida (e não apenas pela sequência da paginação). Agrade-me a ideia de que alguém possa ler alguns destes fragmentos hoje, e outros daqui a alguns anos. (TAVARES, 2004, p. 9).

Ou seja, o caminhar pelo livro se dá como o de qualquer leitor ao montar sua própria biblioteca: espaçado, desordenado, movido pelo interesse ou pelo acaso na babel dos livros, como do título lido por obrigação àquele achado no sebo em que se entra casualmente. Desse caminho heterogêneo, de avanços e recuos, resta uma massa uniforme final: a biblioteca, que elide distâncias entre autores e entre obras, arrumados em uma prateleira, em uma ilusória ideia de ordem:

Estamos no mês de Março  
e neste mês, se o mundo fosse organizado,  
todos os factos começariam por M,  
seguindo uma lógica idêntica  
à enciclopédia louca que assim aproxima  
assuntos inconciliáveis.

Porém, é evidente que nenhum acontecimento  
começa com letra idêntica a outro. E se entra

em dicionários ou enciclopédias é porque esse facto é facto domesticado.

Digamos mesmo: se aos actos decepare a energia e a eficaz existência

ficarás enfim com uma história

publicável. O relato como amigo desleal

dos factos, eis uma hipótese.

(TAVARES, 2010, p. 45-46)

Retirar a energia desses autores, domesticar seus nomes, parece ser então o jogo de Tavares. No caso da série “O bairro”, a aproximação entre os nomes que compõem a vizinhança não se dá também em virtude de afinidades intelectuais, geográficas ou temporais entre os “vizinhos”. O que parece unir todos eles nessa vizinhança são — mais uma vez — as preferências do próprio escritor, que, em um trabalho crítico-ficcional, lê e manipula a matéria literária, criando vínculos entre diferentes nomes da literatura, habitantes de um “bairro” segundo critérios de leitura que estabelecem, segundo Eneida Maria de Souza, “laços de amizade literária”:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (SOUZA, 2007, p. 111)

O critério unificador de muitos de seus projetos é, portanto, a sua própria trajetória intelectual, que o levou, em um dado momento, a juntar esses diversos escritores escritos em sua biblioteca-bairro, descobrindo vínculos entre eles fruto de suas vivências enquanto leitor. Vale ainda ressaltar na citação de Souza a presença de Borges, o autor da biblioteca babélica, dos labirintos literários, das citações falsas, o que levou Foucault a vê-lo como

criador de mundos (no caso de Tavares, “bairros”), em que personagens afastados passam a conviver no espaço do texto:

[...] onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 1992, p. 6-7)

Seguindo a linha derridiana do jogo e da disseminação, Tavares amplia a possibilidade do “nome de autor”, pois não há mais uma obediência a esse nome como centro ou como forma matricial, mas como proliferação de sentidos: “A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 1995, p. 232), possível apenas no texto literário.

## ESCRITORES-FANTASMAS

A literatura, em Gonçalo M. Tavares, aparece, pois, como um fantasma, uma memória do que fora o autor, em que elementos novos vêm se juntar à imagem e às suas produções, num mosaico fragmentado e intertextual. Olhamos para os seus senhores ou verbetes de enciclopédia e não vemos mais aqueles escritores, mas seus reflexos, como um fantasma que vaga em busca de um novo dono:

O senhor Valéry acreditava em objetos-fantasma. Ele explicava:

— Por vezes, em certas noites, surgem-me à frente dos olhos, na minha própria casa, objetos que eu nunca vi na vida. São objetos que pertencem aos antigos proprietários da casa, que se partiram ou foram destruídos.

— Olho para minha mesa e vejo sobre ela um copo que nunca tive. Desloco a minha visão para o canto da sala e lá está um escadote que nunca comprei.

— Uma vez — explicava o Senhor Valéry — tentei subir pelo escadote fantasma, e caí. O escadote, de repente, tinha desaparecido. Poderia ter partido uma perna, mas felizmente por baixo de mim apareceu, entretanto, um colchão fantasma.

(TAVARES, 2002, p. 75)

Os objetos nunca vistos, mas pertencentes a seus donos, são esses novos textos que brotam da recriação intertextual que dá a tônica na série “O bairro” ou em *Biblioteca*. O leitor confia que encontrará seu escadote, que é o nome de um autor, que terá um suporte para ler o que ali vai escrito. Isso, porém, não é o que ocorre. Ele cai, é desalojado das suas expectativas, mas, longe de cair e fraturar alguma parte do corpo, cai na literatura de Tavares, nesse colchão fantasma que guarda a lembrança de outros corpos que ali deitaram.

O projeto, que poderia despertar a curiosidade de um leitor que dominasse as referências, por aparentar ser um resumo sobre cada um dos nomes dos senhores, torna-se um enigma, pois o que se vê em Tavares não é a clara referência ao biográfico ou mesmo ao legado intelectual de tais figuras. Tudo aparece diluído na sua atividade leitora, que nos deixa apenas pequenas pistas sobre a origem dos nomes ali presentes. São sombras que, ao passo que delineiam a figura do autor, ameaçam matá-la:

O senhor Valéry não gostava da sua sombra, considerava-a como a pior parte de si próprio. Deste modo, o senhor Valéry apenas saía de casa depois de estudar longamente o sol e verificar que não corria riscos de a sua sombra surgir.

O senhor Valéry explicava:

— É uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte.

E desenhava (ibidem, p. 73)



As sombras podem aqui ser lidas como as contra-assinaturas que se apõem à obra do autor, ao seu nome, anunciando a sua morte e, ao mesmo tempo, sua ressurreição através da escrita do outro. Dessa forma, Tavares promove

a rasura do nome próprio do autor, deslocando seu sentido e afixando-o como etiqueta a novos textos literários, uma vez que o que se constata é uma reminiscência arqueológica de tais nomes, recriados dentro da ótica moderna do autor, algo como Dalí fizera com o “Ángelus” de Millet ou de Chirico com os clássicos, dentro de suas produções surrealistas. Em de Chirico, na série “Os arqueólogos”, aparecem homens sem face cujos corpos guardam relíquias, como se fossem depositários de civilizações passadas. São colunas gregas partidas, frontões de templos, torres, bustos de estátuas, faces perdidas no ventre do tempo e que aparecem na produção moderna-clássica do pintor italiano. Neles, nas suas vísceras, repousa o legado de mundos passados, como, em seus “senhores”, Tavares deposita a tradição-tradição partida das leituras que fez.

Apesar de discordarmos de Silva (2011), para quem a obra de Tavares só é compreensível pela leitura associada à dos autores que dão nome aos “senhores” — o que diminuiria em muito seu potencial comunicativo como escritor — é fato que a série “O bairro” ou mesmo *Biblioteca* convidam-nos para leitura de outros textos, como uma possibilidade de descoberta de outros sentidos em abismo:

E nesta busca por “sinais” deixados pelos “escritores clássicos”, Gonçalo Tavares acaba por criar um jogo para os leitores, uma vez que para entender seus textos, é preciso lê-los em relação aos autores aos quais eles se filiam. As narrativas, portanto, só alcançarão um sentido pleno quando lidas em profundidade, como em um efeito cascata, chamado por André Gide de mise en abîme, em que uma narrativa surge dentro da outra, sinalizando sempre para a presença de um plurilinguismo, a que Bakhtin chamou de dialogismo. (SILVA, 2011).

O trabalho de Tavares tangencia o de um crítico que se debruça sobre outros textos, comentando-os, como acontece em *O senhor Eliot e as conferências*, obra em que, a partir de versos de poetas variados, o senhor Eliot produz conferências para uma audiência cada vez mais vazia, sinalizando talvez o pouco interesse que a literatura desperta fora de meios especializados ou mesmo do cansaço de um método interpretativo fechado, como em voga no estruturalismo. Curiosa é a presença do senhor Swedenborg na plateia, sempre alheio ao tema da palestra e preso em suas próprias investigações

geométricas, revelando talvez o afastamento do científico em relação ao estético. Vale lembrar que o autor evocado também se dedicou a conferências em que analisava a obras de outros escritores, como no caso de Valéry. Os ensaios de T. S. Eliot surgem, assim, como uma espécie de centro inicial de *O senhor Eliot e as conferências*, mas que será rapidamente deslocado. Nas suas conferências, o senhor Eliot analisa milimetricamente versos de diversos nomes da literatura, totalmente descontextualizados do resto do poema ou da trajetória de seus autores, em uma espécie de paródia do *modus operandi* dos críticos que optam por uma leitura cerrada que pudesse revelar as mais secretas significações textuais.

Na 6ª conferência, o senhor Eliot analisa o verso “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela / Inundação”, de Joseph Brodsky, extraído de um poema, datado de 1993: “Paisagem com inundação”<sup>5</sup>. A literatura de Tavares se vale do cânone, do estabelecido, para deslocá-lo, subvertê-lo, ou, para usar as palavras do próprio senhor Eliot, na sua conferência:

Brodsky diz neste verso, nos parece, que a criação artística é um processo iniciado por uma estrutura, por uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas, mas que tal é apenas a primeira etapa da construção de uma obra de arte. A etapa mais importante vem a seguir, a etapa que aperfeiçoa, que dá o último toque, *esse toque que desloca ligeiramente a ordem e faz nascer algo verdadeiramente novo; esse último toque é dado pelo aleatório, pelo convulsivo, pela força que o próprio sujeito não controla nem prevê, mas que rapidamente se assume como a potência que comanda esse momento.* (TAVARES, 2012, p. 69, grifo nosso).

A literatura vem, portanto, do incontrolável, da potência do artista que inunda o terreno literário, até então coeso, consolidado, canonizado, interrogando-o. Estabelece uma rasura, um desvio, e nós, “habituaados a marcar a palavra inundação com um sinal negativo, estamos, neste verso, obrigados a rever a moral com que julgamos as inundações desde o início dos tempos” (*ibidem*, p. 68). É esse o trabalho de Tavares: inundar um bairro com seus senhores, rasurando uma paisagem até então absolutamente canônica.

---

5 “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação. / Apenas se vê o topo das árvores, campanários e cúpulas. / O que se quer dizer assoma à boca sufocado pela emoção / e do novelo das palavras apenas se salva “era”. (BRODSKY, 1996, p. 237).

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRODSKY, J. **Paisagem com inundação**. Lisboa: Cotovia, 1996.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIOT, T. S. **Prufrock e outras observações**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/201004/eliot/poesias01.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2016.
- FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum**. Porto: Anagrama, 1980.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- POUND, E. **Abc da literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, T. M. da. **Gonçalo M. Tavares: brincando de ser clássico**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/46817>>. Acesso em 27 abr. 2014.
- SOUZA, E. M. de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-113.
- TAVARES, G. M. **O senhor Valéry**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Biblioteca**. Porto: Campo das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Breves Notas Sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano).** Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

\_\_\_\_\_. **Uma viagem à Índia.** Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

\_\_\_\_\_. **O senhor Eliot e as conferências.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TELLES, L.; SOUSA, L. N.; LARANJEIRA, A. E. (Orgs.). **O escritor e seus múltiplos: ensaios.** Salvador: EDUFBA, 2015.

## DIADORIM E A PERSPECTIVA HEIDEGGERIANA

João Paulo Santos Silva<sup>1</sup>

Com Guimarães Rosa (1908-1967) a literatura brasileira atinge o máximo da confluência do particular, concretizado no regionalismo, com o universal, materializado nos sentimentos humanos, tais como o ódio, o amor, as dúvidas existenciais. Assim, o autor mineiro apresenta uma releitura do sertão, perpassando, segundo Galvão (2000), uma mitificação desse espaço geográfico e da relação que se estabelece com o homem. Em *Grande Sertão: veredas*, ainda segundo Galvão (2000), o próprio título remete o leitor à imagética de um lugar ardiloso mas com possíveis caminhos. Há, por outro lado, o aspecto do jogo do poder em que se sobressaem uma vertente centralizadora em contraponto com a particularização, ou, regionalismo, por assim dizer.

Já segundo Coutinho (2001), por sua vez, Guimarães Rosa ao escolher o sertão como o mundo das suas personagens o faz porque nesse lugar o homem teria as condições de desenvolver suas potencialidades, isto é, haveria aí a possibilidade de comportar-se de maneira espontânea, autêntica. A sociedade urbano-industrial que promove a dissolução do indivíduo não contempla o ser na sua plenitude, que só será conseguida num ambiente primitivo. Por isso, o homem sertanejo passa a ser visto como ilustrativo dessa autenticidade. Na figura do jagunço, Rosa constrói a força do elemento da coletividade, o que retoma certa tonalidade épica da narrativa.

Para Candido (2010), por fim, o regionalismo volta à cena literária brasileira de forma revigorada com a produção rosiana, que com base na sua vasta cultura e erudição soube mesclar as sugestões das vanguardas com o temário localista, o que permitiu antever um super-regionalismo, ou regionalismo mítico-transcendental universalizante. A linguagem recriada aponta para um sertão do real e do surreal, do ser e do não-ser, dúvida que permeia a narrativa de uma tônica filosófica. Essa ficção recria a língua por-

---

1 Mestrando em Letras (UFS). É bolsista CAPES. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com

tuguesa num processo de arcaísmos, coloquialismo, rupturas de sintaxe e redimensiona o próprio regionalismo, que se aduz a uma metafísica, donde provém um super-regionalismo.

Com efeito, a conclusão da crítica seria que a obra rosiana recria o regionalismo expandindo-o por meio de uma tônica universalista e o plano existencial das personagens torna-se o ponto de partida para as problemáticas concernentes ao ser humano, tais como, por exemplo, questionamentos sobre Deus e o Diabo, a morte e o amor. Este em *Grande Sertão: veredas* pode ser entendido numa perspectiva heideggeriana: a percepção de Riobaldo sobre Diadorim seria a personificação da problemática ontológica, uma vez que Diadorim (a sua personalidade verdadeira, que é feminina, bem como a manifestação do seu amor por Riobaldo) se mostra ao mesmo tempo em que se oculta.

Assim, desenvolveremos uma análise interpretativa de Diadorim ficará circunscrito a um aspecto complexo e decisivo na filosofia heideggeriana que é a ideia de diferença ontológica somente no que se refere aos aspectos de 'coisificação' ou 'entificação' e ao jogo da verdade como 'desvelamento'.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS: A LINGUAGEM E A ÓTICA HEIDEGGERIANA

Ao revisitar os conceitos de língua, técnica e tradição, Heidegger, em *Língua de tradição e língua técnica*, atenta para a experiência delas numa tentativa de se escapar do engano. Assim, à escola caberia uma educação para além da educação profissionalizante, isto é, voltada para o mercado. A língua seria um discurso sobre o mundo ao tempo em que se dá na relação homem-mundo, de modo que aquilo que foge à língua é seu limite:

Mesmo quando atingimos o inexprimível, este não existe senão na medida em que a significação da palavra nos conduz ao limite da língua. Este limite é ainda, por si só, qualquer coisa que pertence à língua e que abriga em si a relação do termo e da coisa. (HEIDEGGER, 1995, p. 8)

Meditando sobre a história da metafísica ocidental, Heidegger elege a questão do ser como sendo digna de reflexão. Logo, o conhecido torna-se objeto

de pensamento. Nessa esteira, sobressai a preocupação de como a técnica, tão presente nas sociedades modernas, foi a causa da automação da língua e do homem. Ora, o pensamento heideggeriano percebe como o modo tecnicista da civilização pode ameaçar a ‘humanidade’ do homem:

A civilização em si tem por finalidade cultivar, desenvolver e proteger o ser-homem do homem, a sua humanidade. É aqui que se situa a muito debatida questão: será que a cultura técnica – e por conseguinte a própria técnica – contribui em geral, e se sim em que sentido, para a cultura humana [...], ou arruína-a e ameaça-a? (HEIDEGGER, 1995, p. 17)

Tomando o conceito grego de técnica que quer dizer produzir, conhecer, percebe-se que a sociedade moderna a toma pelo conceito de instrumentalização. A exacerbação desse modo técnico aponta para a mecanização como *modus vivendi* e da relação que se estabelece entre o homem e a natureza. Por isso,

A energia encerrada na natureza é captada: o que é captado é transformado, o que é transformado é intensificado, o que é intensificado é armazenado, o que armazenado é distribuído. Estes modos segundo os quais a energia é confiscada são controlados; este controle deve por seu lado ser garantido. (HEIDEGGER, 1995, p. 26)

Essa mecanização da vida traz como consequência a alienação do ser, ou seja, a sua entificação. Se entre o mundo e o homem se encontra a língua, que é o liame dessa relação, faz-se necessário entender que a língua também é regida pela tecnicidade. Conforme Heidegger (1995, p. 33), língua técnica é uma redução da língua ao seu caráter informativo. A hermenêutica heideggeriana visa, pois, a buscar o que está por trás do enunciado. Por outro lado, o eminente filósofo ao perscrutar o significado de ‘dizer’, bem como o papel do silêncio e do inaudito, compreende de que forma isso é constitutivo da língua enquanto tal. Portanto, o encobrimento da verdade e o seu jogo no velar e no desvelar perpassam a linguagem. Se para Humboldt a língua é entendida como cosmovisão, posto que expressão de um interior, para Heidegger é uma maneira de se chegar às manifestações do ser, ainda que de forma parcial:

O não dito é o ainda não mostrado, o ainda não chegado ao aparecer. Mas graças ao dizer, o ente-presente ascende à aparência (i.e., ao aparecer): está presente e como; e no dizer vem também à aparência o ausente como tal. Todavia, o homem não pode mostrar e fazer aparecer senão aquilo que se mostra a ele de si próprio, que aquilo que de si próprio aparece se manifesta e se dirige a ele. (HEIDEGGER, 1995, p. 35)

Aquilo que é mostrado, portanto, nunca é a totalidade. Acreditamos que Diadorim personifica esse jogo hermenêutico, uma vez que a sua relação com Riobaldo é marcada por esse velamento e desvelamento, isto é, o amor entre eles não se consuma mas se manifesta em partes. O não dito, pois, assume um papel de 'dizer', de revelar a real natureza da amizade entre os dois jagunços. Ademais, o universo linguístico rosiano vai de encontro à língua técnica e, com isso, reafirma a língua de tradição. Nesse tocante, Heidegger afirma:

Tradição não é uma pura e simples outorga, mas a preservação do inicial, a salvaguarda de novas possibilidades da língua já falada. [...] a partir da língua conservada, diga de novo o mundo e por aí chegue ao aparecer do ainda-não-apercebido. (HEIDEGGER, 1995, p. 40)

G. Rosa recupera esse aspecto da língua ao recriar a fala do povo sertanejo e, por extensão, alarga as possibilidades da própria língua portuguesa. Por isso, o escritor mineiro recria a língua para dar voz ao sertanejo e para exprimir a cosmovisão deste. Por conseguinte, tem-se uma perspectiva universalizante na medida em que são discutidos temas afeitos à humanidade em geral tais como, o amor, o medo, o ódio, etc. A perigosa relação entre o homem e o mundo via língua pode ser perigosa se tomada no aspecto técnico-alienante; mas, por outro ângulo, pode ser reveladora de novas percepções da realidade que circunda o homem. Renovar a língua, assim, é renovar as ideias com as quais são fundadas o mundo. Isso é relevante quando se refere à ficção rosiana, que procurou recriar a linguagem por meio de arcaísmos, empréstimos de outro idiomas, inversões da sintaxe, etc. A língua fica, pois, potencializada pela reinvenção e expandida suas possibilidades para tratar de um sertão mítico-transcendental.

## DIADORIM - OCULTAÇÃO E 'DESVELAMENTO'

Na obra supracitada Riobaldo é um jagunço que teria feito um pacto com o diabo para vencer o perigoso Hermógenes. Diadorim, uma mulher travestida de homem (chamado Reinaldo), se envolve com Riobaldo pela jagunçagem também. A amizade que se desenvolve entre eles é marcada pela ambiguidade, já que na verdade o que havia era o amor de um homem e uma mulher. Entretanto, esse amor não se consuma porque Diadorim não se revela enquanto mulher para Riobaldo, que apenas fica sabendo da real natureza dos seus sentimentos por ela quando Diadorim é revelada pela morte. É por isso que Diadorim pode ser lida mediante a perspectiva heideggeriana valendo-se de conceitos como 'diferença ontológica', 'ser' e 'ente' e 'superação da metafísica'.

Com efeito, seguindo essa linha de raciocínio Heidegger recoloca o problema da compreensão do ser, que apenas se daria enquanto desvelamento, posto que se entenderia tão-somente como as coisas se manifestam. Ou seja, o velar e o desvelar ocorrem em concomitância deixando-se entrever manifestações do ente. Isso decorre da concepção hermenêutica heideggeriana, que propõe uma compreensão ontológica fundamentalmente interpretativa.

Outrossim, esse desvelamento pode ser lido como ironia advinda do engano da percepção da realidade. Riobaldo por vezes se percebe apaixonado por Diadorim e procura justificar-se perante o leitor-interlocutor:

E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. (ROSA, 2001, p. 592)

Ora, Diadorim está transvestido como homem chamado Reinaldo. Por isso que o amor se materializa em manifestações tímidas tanto de Riobaldo para com Diadorim quanto vice-versa. Há ao longo da narrativa todo um desvelamento em torno da figura de Diadorim que se mostra e se oculta o tempo todo. A morte de Diadorim e a impossibilidade de realização desse amor assinalam a

concepção heideggeriana de inacessibilidade do ser enquanto tal e reforçam os conceitos de desvelamento e de manifestações ontológicos. Assim, no plano mítico-existencial o amor na sua essência seria inacessível: o que seria perceptível são algumas esparsas manifestações. Estas, em última análise, são radicalizadas no romance, visto que se verifica um constante deslizamento de sentido: ‘tudo é e não é’ simultaneamente. Essa ambiguidade se apresenta como paradoxal na lógica normal das coisas. Vejamos mais um trecho em que se dá isso:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – ‘Diadorim, meu amor...’ Como era que eu podia dizer aquilo? [...] Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim-que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. (ROSA, 2001, p. 307)

Ademais, a compreensão ontológica passa a ser entendida pelo conceito do totalizante que Heidegger chama de *Dasein*. Isto é entendido como ‘presença’, mas também coloca em questão a consciência da morte e redimensiona a reflexão acerca do ‘ser-no-mundo’. Entendemos que a morte trágica de Diadorim sem que se pudesse consumir o amor entre ela e Riobaldo é essa consciência, que se apresenta como trágica para o ser humano porque aponta para a ciência da finitude do ser.

Conforme Benedito Nunes (2000, p. 106), que investiga de que forma se dá a relação entre a poesia e a filosofia em *Heidegger e a poesia*, a natureza do *Dasein* é vista como abertura para a experiência dual do autêntico e do não autêntico. À vida moderna, sob a égide da técnica, atribui-se a alienação. Assim, uma vida autêntica pressupõe uma suspensão desse automatismo. A relação homem-mundo, que na ótica heideggeriana é indissociável, fica ressignificada de novos horizontes. Isso somado à consciência da finitude e da constância do ser (que nunca se completa) compele o homem para certa ‘disposição’ diante da entificação do mundo e do ser. Ainda segundo Nunes (2000, p. 107), a experiência artística evoca uma reflexão, portanto abertura para formas outras de se pensar o próprio ser e sua relação com o mundo.

Por isso que a interpretação é o exercício de compreensão do homem e deste para com o mundo.

A experiência do ser se dá, pois, pela superação da entificação, que o aprisiona com a técnica. Em outras palavras, o sujeito fica subjugado pela entificação. A superação disso requer pensar para além das dimensões metafísica e epistemológica. Numa leitura sobre Heidegger, Stein (2008) retoma a problemática da superação da metafísica mediante a diferença ontológica, isto é, em vez do esquecimento do ser, que o entifica, dá-se a compreensão do ser enquanto presença no mundo, a saber:

Só se é capaz de não confundir o ser com algum ente quando ele é pensado a partir da compreensão do ser. Então o espaço do acesso aos entes é aberto a partir do horizonte do ser. É para isso que o homem é *Dasein*, sendo esta expressão o constructo para definir a transcendentalidade primeiro, e, depois, o acontecer da história do ser. [...] Como a metafísica não pensou essa diferença entre ser e ente dessa maneira, ela entificou o ser e criou um radical embaraço para pensar as condições de conhecimento do ente, para pensar o ser. (STEIN, 2008, p. 77)

Esse conceito da diferença ontológica aplicado à Diadorim transparece como uma discussão filosófica na medida em que Guimarães Rosa parece estar conversando com a temática heideggeriana. Entificar-se, nesse contexto, é Diadorim vestir-se e portar-se como homem para ser bem aceito pelo seu pai e pela cultura machista de uma sociedade sertaneja e de jagunçagem. Compreender o ser, por sua vez, é Riobaldo entender que o seu sentimento de amor é por uma mulher (Diadorim). Magistralmente, Rosa mostra que essa compreensão é inacessível para com o outro, visto que Riobaldo entende tudo apenas com a morte de Diadorim.

A consciência da morte é aquilo a partir do qual se pode atribuir sentido à vida. Ademais, deste ponto em diante Riobaldo terá que desconstruir sua percepção da realidade, dando novos sentidos aos seus sentimentos e à sua maneira de se relacionar com o mundo. Emerge também a relevância da linguagem que para Heidegger (*apud* Stein) é entendida:

[...] como domínio em cujo interior o pensamento da Filosofia e qualquer espécie de pensamento e discurso residem e se movem. Trata-se de um

confronto de duas posições diante da metafísica em que o problema da existência do homem e sua definição estão em jogo. (STEIN, 2008, p. 80)

Compreender o ser é, pois, libertar-se dessas ilusões, desconstruindo a realidade como presença. Essa nova metafísica fundada em nova bases nos leva a um novo começo. Disso provém a crítica à metafísica clássica que acabou por entificar o ser. A diferença ontológica entre ser e ente é fulcral na superação da metafísica e na desconstrução da concepção alienante de vida tão presente na modernidade. É por isso que, conforme Stein (2008):

A história da metafísica é a história do encobrimento pela *presença* (grifo do autor). Sem poder suprimi-la podemos chegar ao sintoma que ela representa. É próprio da finitude estar sempre na relação com velamento e desvelamento do ser pela entificação, pela presença. (STEIN, 2008, p. 90)

Por outro lado, a problemática da identidade como constitutiva do ser também está em jogo em *Grande Sertão: veredas*. Diadorim nega sua identidade feminina. O amor se nega como sendo amizade: 'O que carece é companhia de todos no simples, assim irmãos. Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava. Amizade, na lei dela' (ROSA, 2001, p. 264).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desvelamento de Diadorim se dá enquanto manifestação. Assim, Guimarães Rosa recoloca o problema do ser em questão, bem como o da finitude. A própria linguagem que Rosa recria se correlaciona com a desconstrução da linguagem conceitual como experiência. Ora, as experiências midiáticas e científicas podem alienar a humanidade. O sustentáculo desse imaginário, segundo Stein (2008), advém de uma perspectiva de progresso científico e econômico e da racionalidade objetiva da técnica.

Por outro lado, o ser enquanto algo acabado não existe; o que há é constância, o 'estando'. Nesse caso a identidade não é fixa, mas marcada pela mutabilidade. A dualidade homem-mulher personificada em Diadorim aponta para isso também. Por extensão, a própria existência não seria planificável, vez que é incomensurável. Stein (2008, p. 82) assinala que 'o ser somente é

porque é em si mesmo identidade e diferença; a tarefa da filosofia é questionar o ser nesta dimensão, porque dela brota sua própria possibilidade.' O 'enigma do ser' em *Grande Sertão: veredas* é o enigma de Diadorim. O questionamento em torno de ser ou não mulher numa sociedade profundamente patriarcal e machista na qual é preciso tornar-se homem para que se tenha um papel de protagonismo na vida social.

A relação que se estabeleceu entre ser e o ente se deu na metafísica tradicional de uma forma tal que aquele foi ofuscado por este. Desconstruir esse equívoco, além de superar a metafísica dando-lhe novas bases, é assinalar a compressão do ser como ponto fulcral para a humanização do ser-homem em detrimento de uma perspectiva alienante advinda da égide da técnica como instrumentalização do próprio homem e da linguagem. Assim, se em Heidegger o ser é o 'tornar-se perene', em Guimarães Rosa é 'travessia' como contínuo deslocamento rumo ao infinito de possibilidades, ainda que dentro da finitude do ser.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 6. ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2010.

COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**. 6. ed. Sao Paulo: Global, 2001.

GALVAO, W. N. **Guimarães Rosa**. Sao Paulo: Publifolha, 2000.

HEIDEGGER, M. **Língua de tradição e língua técnica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Passagens, 1995.

NUNES, B. **Heidegger e a poesia**. 2000. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v2n1/v2n1a04.pdf>>. Acesso em: 07 jun 2016.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

STEIN, E. **Diferença Ontológica e Superação da metafísica**. In: *Diferença e Metafísica: ensaios sobre a desconstrução*. 2. ed. Ijuí: Editora Unijui, 2008.

## PERSPECTIVAS SOBRE A ANGÚSTIA EM HEIDDEGER E GRACILIANO RAMOS

*José Rafael Santana Valadão<sup>1</sup>*

O filósofo alemão Martin Heidegger (1889 – 1976) é considerado um dos mais importantes do século XX. Sua obra mais conhecida é *Ser e Tempo* (1927). É nesta onde o autor coloca o ser como problema filosófico fundamental, buscando seu sentido e sua verdade. Através dos métodos da fenomenologia, sob a influência de Edmund Husserl (1859 – 1938), Heidegger tenta resolver as questões fundamentais em torno da compreensão do ser. Assim, ele aborda os objetos do conhecimento tais como aparecem, como se apresentam imediatamente à consciência. Ernildo Stein diz: “Heidegger acha que as pressuposições, formadas por séculos de metafísica, distanciaram a filosofia do verdadeiro conhecimento do ser.” (STEIN, 1979, p. VIII).

Heidegger coloca como ponto de partida de sua reflexão filosófica o ser que se dá a conhecer imediatamente, ou seja, o próprio homem. Ernildo Stein diz: “O filósofo deve, portanto, partir da existência humana (na linguagem heideggeriana, *Dasein*: “ser-aí”), tal como se dá imediatamente à consciência, a fim de elevar-se até o desvendamento do ser em si mesmo, último objetivo de toda reflexão filosófica.” (STEIN, 1979, p. VIII). *Dasein* é um termo alemão resultante da combinação da partícula *da* (aí) com o verbo *sein* (ser). Portanto, seria aproximadamente um *ser-aí* existente. Mas em Heidegger essa palavra irá adquirir um novo significado. *Dasein* constituiria o modo de ser de um ente específico, ou seja, o ser humano enquanto existência lançada no mundo, sem finalidade intrínseca e sujeita à facticidade. Mas o mais importante é que também é abertura à doação de *sentido* por parte do ser.

Heidegger, então, tentou descobrir as vias de acesso para a descoberta real de sentido do ser como acontecimento. Seguindo tal linha de raciocínio, ele considerou a vida do homem de dois modos, a saber: autêntico e inautên-

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Português (UFS). Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe.

tico. A vida inautêntica seria constituída por três aspectos fundamentais: a *facticidade*, a *existencialidade* e a *ruína*. Já a vida autêntica seria o caminho necessário para desvendar o ser, que teria como núcleo o conceito de *angústia*. Esta, para Heidegger, seria uma das possibilidades de abertura mais originárias e abrangentes para a compreensão e disposição que constituem o modo de ser do homem enquanto *Dasein*, ou seja, um ser condenado à morte.

No entanto, quando ouvimos falar em angústia, ela geralmente é interpretada sob o viés fisiológico ou psicológico. Neste caso é um afeto posterior ao recalque, ou um temor a algo determinado. É justamente sob esse ponto de vista psicológico que a angústia do narrador-protagonista do romance de Graciliano Ramos (1892 – 1953) será interpretada neste texto. Na obra do romancista alagoano, o sentimento da angústia parece estar mais ligado à visão psicanalítica, influenciada, de certa maneira, pelos estudos de Sigmund Freud (1856 – 1939).

Dividiremos, então, este trabalho em três partes. Primeiro, analisaremos a concepção de angústia em Heidegger, como um problema ontológico, ou seja, como um dispositivo para a compreensão do ser. Segundo, veremos de que forma a angústia é caracterizada como um fenômeno psicológico, sob o viés da psicanálise. E por fim, tentaremos mostrar como a angústia no romance de Graciliano Ramos está mais próxima da perspectiva psicanalítica.

## A ANGÚSTIA EM HEIDEGGER

Para Heidegger, a distinção entre ser e ente é fundamental para a compreensão do ser enquanto *Dasein*. Trata-se, portanto, da questão sobre a *diferença ontológica* e a *superação da metafísica*. Ou seja, para ele é fundamental separar o ser do ente. Em relação a isso, Ernildo Stein diz: “não entificar o ser, identificando-o com o ente ou um ente, significa para Heidegger superar a metafísica. Nisto consiste seu axioma central que se estende da analítica existencial até o segundo Heidegger da história do ser.” (STEIN, 2008, p. 77). Desta forma, somente por não ser capaz de confundir o ser com algum ente em particular, seria possível uma correta compreensão do ser em seu aspecto fundante, mas não fundado.

Para Heidegger, a compreensão do ser é a questão fundamental da filosofia em geral, que tem como objeto temático, o ser dos entes, ou o sentido do ser em geral. Segundo ele, o ente é tudo do que falamos, que entendemos, com que nos comportamos dessa ou daquela maneira; ente é também o que e como nós somos. Já o ser, conforme o professor Paulo Afonso de Araújo, “é o totalmente outro respeito ao ente. Trata-se, com efeito, daquilo que se configura como transcendental dos transcendentais, a condição de pensabilidade de toda presença concreta: o lugar de onde brota tudo aquilo que se mostra.” (ARAÚJO, 2007, p. 2).

A investigação das estruturas últimas de acesso ao ser é dada pela analítica do *Dasein*. Como dito anteriormente, *Dasein*, em Heidegger, significa o modo de ser de um ente em específico, ou seja, o ser humano enquanto existência lançada ao mundo, sem finalidade e sujeita à facticidade. Neste caso, a existência designaria o ente que existe em dependência de outro de si. Existir seria um modo particular de ser. Nesta acepção assumida por Heidegger, somente o homem existe. Conforme Paulo Afonso de Araújo, seria um privilégio decorrente da aceitação do dom da existência que lhe consigna a responsabilidade e a tarefa de assumir esse dom.

O homem enquanto *Dasein* se destina a um movimento de avançar que é ao mesmo tempo retornar, mas não em processo linear, e sim, circular. Por caracterizá-lo desta forma, Heidegger não poderia definir o homem por “consciência” (*Bewusstsein*), já que é determinante para ele, enquanto *Dasein*, poder ser. Já o termo “consciência” nos remete ao conhecimento em sua forma originariamente em nível teórico. O importante é entender que, para Martin Heidegger, *Dasein* significa o homem *sendo* no mundo. Mas em seu horizonte último se apresenta o misterioso nada. Em outras palavras, o último lugar em que o homem enquanto *Dasein* se encontra. Para Heidegger, há uma diferença entre *compreender a totalidade do ente e encontrar-se em meio a sua totalidade*. Segundo ele, compreender a totalidade é fundamentalmente impossível, enquanto encontrar-se ao seu meio é algo corriqueiro nossa vida. Nas palavras do filósofo:

Por mais disperso que possa parecer o cotidiano, ele retém, mesmo que vagamente, o ente numa unidade de “totalidade”. Mesmo então e justamente então, quando não estamos propriamente ocupados

com as coisas e com nós mesmos, sobrevém-nos este “em totalidade”, por exemplo, no tédio propriamente dito. (HEIDEGGER, 1979, p. 38)

Além do tédio, a disposição de humor que faz as pessoas se sentirem desta ou de outra maneira é, para Heidegger, outra possibilidade de manifestação da totalidade do ente. Conforme o filósofo: “O sentimento de situação da disposição de humor não revela apenas, sempre à sua maneira, o ente em sua totalidade. Mas este revelar é simultaneamente, [...], um acontecimento fundamental do nosso ser-aí.” (HEIDEGGER, 1979, p. 39). Mas enquanto o humor revela a totalidade do ente, ao mesmo tempo oculta o nada. O nada que é fundamental para a compreensão do ser enquanto *Dasein*. E é justamente o sentimento da angústia que revela a presença do próprio nada. Segundo Heidegger: “A angústia manifesta o nada. [...] Com a determinação fundamental da angústia atingimos o acontecer do ser-aí no qual o nada está manifesto e a partir do qual deve ser questionado.” (HEIDEGGER, 1979, p. 39 e 40). Paulo Afonso de Araújo diz:

Quando este espaço se afirma no homem, ele percebe que si mesmo e o universo tornam-se remotos, aparecendo em sua radical contingência, problematizados em sua dignidade ou direito de ser. Isso ocorre especialmente na experiência da angústia que é sentimento de estranheza (*Unheimlichkeit*), mas também de calma enquanto habitação mais própria e radicalmente libertadora do homem. (ARAÚJO, 2007, p. 6)

É diante do nada, de saber que é um ser-para-a-morte, que o homem é tomado pelo sentimento da angústia e é capaz de possuir a capacidade de revelar-lhe sua situação última, a sua facticidade, a situação de se encontrar lançado. Em outras palavras, é enquanto *Dasein*. Assim, a angústia para Heidegger seria um dispositivo fundamental para o homem se ver enquanto *Dasein*. Jesús Vazquez Torres (1999) diz que nesse âmbito da disposição, Heidegger encontra na angústia, na época de *Ser e Tempo*, uma das possibilidades de abertura mais originárias e abrangentes.

Vê-se, então, que a angústia em Heidegger tem um papel fundamental pra compreender o ser do homem enquanto *Dasein*. A partir de agora, observamos a concepção de angústia se dar sob o ponto de vista psicanalítico, especificamente pelos estudos de Freud sobre o tema.

## A ANGÚSTIA SOB O VIÉS FREUDIANO

Freud refletiu sobre a angústia em dois momentos distintos. Na primeira fase (1916 – 1917) ele teoriza a angústia como um afeto que se manifesta posteriormente em relação ao recalque. Já na segunda fase (1926), Freud inverteu a lógica, dizendo que a angústia seria anterior ao recalque. Apresentaremos alguns aspectos sobre as duas maneiras pelas quais Freud define a angústia, a fim de percebermos como ambas as concepções se relacionam mais proximamente com a angústia vivenciada pelo narrador-protagonista do romance *Angústia* de Graciliano Ramos.

Quando começou a pensar sobre a angústia, Freud a definiu como um afeto decorrente de recalque. Conforme a professora Maria Angélica A. de Mello Pisseta:

A angústia seria aqui uma amostra de que houve recalque, um anúncio e uma denúncia de que o eu negara acesso a alguma representação inconsciente. Dessa forma, ao mesmo tempo em que ela velava uma realidade, a da castração, ela a exibia. Havia ali ocorrido algo que não devia ocorrer novamente: a entrada de uma representação inconciliável, que denunciava castração. (PISSETA, 2008, p. 406)

Tal concepção freudiana da angústia revela que a mesma é um afeto que provoca uma sensação de desprazer e, além disso, é acompanhada de sensações físicas, como distúrbios respiratórios e cardíacos, por exemplo. Com isso, a angústia seria um afeto que fala tanto de “dentro” quanto de “fora” do ponto de vista do Eu. Na perspectiva “de dentro”, segundo Pisseta (2008), a angústia acusa a castração, através do recalque; já “de fora”, a angústia se relaciona aos objetos, ou seja, é trocada por raiva, temor ou qualquer outra tonalidade que melhor se associe a determinado objeto.

Vê-se, portanto, que essa primeira concepção de angústia de Freud está diretamente relacionada a uma forma de repressão, ou recalque. É uma falta que causa desprazer. Poderíamos dizer que a repressão sexual seria um dos focos principais que causaria a angústia em um indivíduo. Esses elementos que constituem a angústia psicológica aparecem fortemente marcados no personagem Luís da Silva, no romance *Angústia* de Graciliano Ramos. Para

Freud, a angústia é posterior ao recalque. Pisseta diz: “Desde os primeiros textos de Freud, a angústia aparece sempre vinculada ao recalque, quando é compreendida como emergência do recalçado.” (PISSETA, 2008, p. 407) Assim, a base da própria repressão poderia ser apenas uma sensação de desprazer. Segundo Freud, se o desprazer é relativo ao processo de recalque, a ideia de prazer é ligada ao controle dos estímulos. De modo que o prazer absoluto equivaleria à ausência de estimulação. Neste ponto, Freud se aproxima bastante do pensamento de Arthur Schopenhauer. Para este filósofo, seria pela negação da vontade que era possível o ser humano se livrar do sofrimento. Mas se Freud fala em angústia como posterior ao recalque, o que seria este? Para Freud, a origem do recalque está na degeneração da satisfação, ou seja, na própria impossibilidade desta.

Se de um lado Freud fala que a angústia é um sentimento posterior ao recalque, em outro momento ele inverte essa lógica, afirmando que a angústia seria anterior ao recalque. Ou seja, conforme a professora Pisseta: “Como o perigo é repensado por Freud em termos de um perigo real, destaca-se que não há, ainda, recalque quando da incidência da angústia. Nesse sentido, o eu, não “preparado” para o perigo, se angustia, mobilizando a defesa do recalque.” (PISSETA, 2008, p. 410) Assim, a angústia seria um sentimento anterior ao recalque por causa do perigo da castração ser percebido como real. Não será necessário se aprofundar nessa diferenciação freudiana sobre a angústia, mas sim mostrar como elas se apresentam no romance *Angústia* de Graciliano Ramos.

## ANGÚSTIA À LUZ DA PSICANÁLISE

O romance *Angústia* de Graciliano Ramos é considerado por muitos a obra-prima do escritor alagoano. Pelo título, o leitor já imagina que o clima dessa narrativa será pesado. Segundo Antonio Candido (2006), esse romance de Graciliano é um livro opaco e fuliginoso. Em *Angústia*, ainda segundo o sociólogo e crítico literário: “o leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira – Luís da Silva.” (CANDIDO, 2006, p. 47). Nesse romance, estamos diante de um relato fortemente marcado pela frustração. Várias são as situações que fazem Luís da Silva se sentir reduzido a quase nada. Logo no início da narrativa, quando avista algumas pessoas no caminho, ele diz:

Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato, exatamente. Fujo dos negociantes que soltam gargalhadas enormes, discutem política e putaria. (RAMOS, 2002, p. 8)

Como bem disse Antonio Candido (2006), a frustração do personagem Luís da Silva não se envolve numa cortina de ironia, mas sim em um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amarguras e negação. Nada agrada a Luís da Silva. Ele carrega um ódio dentro de si, que reflete também nas pessoas que o rodeiam. A todo o momento ele se vê impossibilitado de gozar sua existência. Quando surge essa chance, a partir do noivado com a personagem Marina, ele acaba perdendo-a por um sujeito que é o seu antípoda, o Julião Tavares. É nesse momento que o clima da narrativa descamba para o lado mais sombrio.

Esse tipo de personagem fez parte da maioria dos romances da geração de 1930 na literatura brasileira. Luís Bueno, em seu livro *Uma história do romance de 30*, comenta sobre uma característica que marca os protagonistas dos romances desta geração: a do sujeito fracassado. Para Bueno (2006), o romance de 30 dedicou toda sua energia na composição da figura-síntese do fracassado.

Em *Angústia*, o nível de fracasso parece ser mais elevado do que nas outras narrativas da mesma geração. O narrador Luís da Silva é um sujeito marginalizado, decadente, e, de certa forma, impotente para realizar seus desejos. Do ponto de vista psicológico, Luís da Silva seria um sujeito recalcado. Principalmente por não conseguir se relacionar direito com as mulheres, em especial, com a personagem Marina, de quem se tornou noivo, mas que o trocou por Julião Tavares. Antonio Candido diz:

A violenta fixação fálica está diretamente ligada ao tom de sexo recalcado, ao abafamento psicológico do livro. O menino que viveu sozinho, o adolescente sem amor, insatisfeito, se expande num falismo violento; este, entrando em conflito com a consciência de recalcado, o interioriza, inabilitando-o para relações normais, e o leva, num assomo de desespero, a matar Julião. (CANDIDO, 2006, p. 53)

Por essas explanações a respeito do romance *Angústia* de Graciliano Ramos, parece que fica evidente a maior proximidade com os estudos de Freud sobre o tema da angústia, do que com a concepção ontológica de Heidegger. A angústia do personagem do romance está muito relacionada com a ideia de frustração e recalque. Vejamos de maneira Luís da Silva caracteriza sua vida. Ele diz: “Se pudesse abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida.” (RAMOS, 2002, p. 9).

Uma das fontes de sua imensa frustração é a falta de dinheiro. O que ele ganha, como digitador da Diretoria da Fazenda, e como jornalista, não é o suficiente para fazer determinadas coisas. Por exemplo, sustentar os desejos da noiva, a Marina. Vejamos a seguinte passagem do romance:

Alguns dias depois Marina me chamou para mostrar os objetos que tinha comprado. Não era quase nada: calças de seda, camisas de seda e outras ninharias.

- Que é do resto?

- Que resto? Perguntou espantada. É só isto. Veja se as camisas estão bem feitas, diga se as cores lhe agradam.

- Muito boas, murmurei. [...]

Que remédio! Havia de brigar com ela, dizer-lhe que tivesse juízo, explicar que sou pobre, não posso comprar camisas de seda, pó-de-arroz caro, seis pares de meia de uma vez? (RAMOS, 2002, p. 74 e 75)

Apesar de a questão financeira afligir o personagem Luís da Silva, o problema que aparentemente mais o afeta, é o recalque sexual. Ele tenta se casar com Marina, talvez, para chegar às vias de fato com ela. A vontade de se relacionar com a moça acaba sendo reprimida. Num momento que ambos estavam conversando sobre pedido da mãe de Marina a Luís da Silva para que ele arranjasse um emprego para a filha, o desejo sexual é alimentado na consciência de Luís. Vejamos:

Marina sensibilizou-se. Os olhos aguaram-se, o beicinho tremeu:

- Obrigada, Luís.

E estirou a mão. Levantei-me, tomei-lhe os dedos. O contacto da pele quente deu-me tremuras, acendeu os desejos brutais que tinham

esmorecido. Olhando-a de cima para baixo, via-lhe os seios, que subiam e desciam, as coxas, a curva dos quadris. Veio-me a tentação de rasgar-lhe a saia. E repetia como um demente:

- É porque lhe quero muito bem, Marina. (RAMOS, 2002, p.61)

Quando Luís da Silva perde Marina para Julião Tavares é que a sua situação se agrava. E única forma que encontra para superar sua decadência e afirmar sua vontade, é assassinando o Julião Tavares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha por interpretar o romance *Angústia* de Graciliano Ramos à luz de teorias psicanalíticas se deu por que a experiência literária do personagem Luís da Silva tem muito a ver com as reflexões que Freud fez sobre a angústia, já que ele a considerava como fruto de uma frustração sexual. Freud diz:

Não é difícil constatar que a angústia expectante ou ansiedade [Ängstlichkeit] geral tem estreita vinculação com determinados processos da vida sexual, com certos empregos da libido, digamos. O caso mais simples e instrutivo desse tipo é aquele [...] em que a intensa excitação frustânea, ou seja, em que a intensa excitação sexual não experimenta descarga suficiente, não é conduzida a desfecho satisfatório. (FREUD, 2014, p.531)

No entanto, isso não significa que a teoria da angústia que Heidegger desenvolveu não possa ser utilizada numa interpretação do romance de Graciliano. Talvez seja possível, porém é necessário se aprofundar na filosofia heideggeriana, a fim de se possa amarrá-la de forma mais consistente ao romance *Angústia*.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, P. A. Nada, Angústia e Morte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger. **Revista Ética e Filosofia Política**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, dez. 2007. Disponível em: < [http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/11/10\\_2\\_araujo.pdf](http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/11/10_2_araujo.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

BOSI, A. **História Concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FREUD, S. **Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

PISETTA, M A A M. Considerações sobre as Teorias da Angústia em Freud. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 28, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v28n2/v28n2a14.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2016.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SCHUBACK, M S C. A perplexidade da presença. In: HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

STEIN, E. **Diferença metafísica: ensaios sobre a desconstrução**. Ijuí: Editora Unijuí, 2008.

TORRES, J V. Angústia e desamparo numa perspectiva Heideggeriana. **Revista Perspectiva Filosófica**, Recife, v. 6, n. 11, jun. 1999. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/11/10\\_2\\_araujo.pdf](http://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2009/11/10_2_araujo.pdf)>. Acesso em: 13. jun. 2016.

## O INSPETOR GERAL E OS TIPOS HUMANOS

Ricardo Costa dos Santos<sup>1</sup>

Nesse trabalho, faz-se uma análise alegórica do comportamento humano através das personagens da peça *O Inspetor Geral*, primeira peça do escritor russo, Gogol. Com intuito de melhor entender a proposta de análise desse texto, julgou-se necessário fazer um pequeno resumo da obra a ser estudada. O vigor literário dessa peça teatral não se esgota em uma simples sinopse.

Concebe-se a leitura como um ato de formação, diferindo do mero divertimento. Para José Monir Nasser, a leitura para entretenimento é deslizar sobre o livro como um patinador sobre o gelo; ler para formação é a leitura em que se faz uma prospecção geológica da obra; cava-se buracos para atingir os veios de minerais preciosos que estão lá no fundo (NASSER, 2014, p. 98). Ainda segundo o autor, a simbologia é o caminho natural para a leitura de formação; é preciso saber o que as palavras escondem, o que está por trás das aparências.

A leitura de um texto literário não se define apenas pelo conhecimento do enredo. É preciso observar o desenvolvimento da história a partir dos diversos elementos a compor a narrativa. Especificamente na “narrativa dramática”, os gestos, as falas, o silêncio e o figurino compõem esse universo ficcional no qual os símbolos são representados em um palco.

A história se passa numa pequena cidade russa, cujo nome não se sabe. O nome pouco importa, porque metaforicamente, essa cidade poderia estar em qualquer lugar do mundo, em qualquer época; a essência humana que ali está é a mesma de todos os homens. Levando em consideração a etimologia grega da palavra símbolo, significando substituição, a cidade simboliza o mundo. Comandada por um governador de caráter duvidoso, toda

---

<sup>1</sup> Prof. de língua francesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe/CO-DAP-UFS. Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS. Email: rcwerther@yahoo.com.br.

cidade está imersa na corrupção. Contudo, a vaga notícia da chegada de um inspetor geral, muda profundamente a dinâmica do vilarejo. O Governador tenta encobrir a situação caótica de seu governo e de seus governados. Assim, apavorados, os representantes da cidade elaboram um plano para seduzir o tal inspetor. Nesse espaço de tempo, Khlestakóv, um ínfimo funcionário público da capital está hospedado no hotel da cidade. A verdade é que ele se encontra numa situação miserável, pois como não tem dinheiro para pagar a hospedagem, está ameaçado de ser expulso; além disso, pelo mesmo motivo, ele já não faz as refeições. Sua sorte mudaria, quando fora confundido com o tal inspetor geral. A princípio, ele tarda a entender tamanha lisonja, mas ao perceber o engano, aproveita-se da situação.

Tendo sua estreia em 1836, *O Inspetor Geral*, primeira peça do escritor russo, Gogol, provocaria um escândalo. O autor seria acusado de solapar o regime, de investir contra os funcionários do governo. Dessa maneira, tornou-se comum à peça ser descrita como apenas uma crítica de costumes; com isso, não se quer negar que haja uma crítica à sociedade, mas a obra traz em seu bojo um aspecto simbólico que tange a todos os homens, por isso é atemporal. Segundo Otto Maria Carpeaux,

Petersburgo, para Gogol, é um mundo irreal. A realidade russa encontra-se lá fora, na província. Não que seja melhor ou mais pura; ao contrário, é corrupta, decaída, miserável e lamentável. Mas é real. O choque entre essa realidade e os mensageiros daquela Petersburgo irreal produz o efeito cômico. Assim, o choque entre a corrupção muito real de todos os burocratas na cidade provinciana na qual se passa o Inspetor-Geral, e o falso inspetor Khlestakov que não é o que parece, porque veio de Petersburgo. Assim nasceu uma das comédias mais geniais da literatura universal (CARPEAUX, 2011, p.1082).

Seria impossível essa obra ser escrita, dessa maneira, em outra época ou em outro contexto histórico; os elementos estão indiscutivelmente ligados ao autor e ao seu mundo. Não obstante, os símbolos temporais servem a uma alegoria do homem e seus medos, seus vícios e valores, e sobretudo, um homem atordoado com sua própria consciência. A chegada do suposto inspetor traz à baila a culpa das personagens. No teatro, alguns recursos sempre são usados para que isso aconteça. No Hamlet, a presença do

fantasma, revela-nos, pelas palavras de Marcelo, que há algo de podre no reino da Dinamarca. Em Gogol, o falso inspetor é quem nos faz conhecer as personagens, que numa espécie de confissão, revelam seus segredos mais profundos. Não há apenas a caricatura daquele homem russo, mas de todos os homens.

Trata-se de uma comédia, uma peça de humor. Na história do teatro, esse não é o primeiro caso em que o riso, revela-nos os tipos humanos. Gil Vicente o fizera em seus *Autos*; e igualmente, antes do dramaturgo português, o teatro medieval o fazia. De acordo com José Monir Nasser, Gogol é um admirável humorista. “As peças e os livros de Gogol são engraçadíssimos, têm um humor finíssimo”. Não há ninguém assim na literatura russa, que em geral é uma literatura muito soturna e sinistra (NASSER, 2014 p. 19). É preciso ainda acrescentar que o riso é essencialmente humano.

Il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d’un animal, mais parce qu’on aura surpris chez lui une attitude d’homme ou une expression humaine (BERGSON, 2002, p 10)

Levando em consideração essa peculiaridade do riso, o autor expõe as profundas misérias dos homens por suas personagens, eis a simbologia. Como bem evidencia Bergson: *Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale* (BERGSON, 2002, p 12). O humor, mas do que qualquer outro gênero, está intimamente ligado a um espaço de tempo e a determinado local. O que torna a peça *O Inspetor Geral* universal é porque ela extrapola esse humor trivial, pois fala da natureza de todos os homens. O leitor, ao rir daquela cidade, ri de si mesmo e de suas próprias tragédias.

É preciso ainda entender que se trata de um texto teatral, logo a estética na composição da personagem se diferencia do romance, por exemplo. No teatro, todos os elementos cênicos compõem a personagem. Contudo não pretende discutir, ou entrar na querela, sobre a essência do teatro; sobre a diferença entre ler ou presenciar o espetáculo. Elucida-se apenas a natureza do teatro que faz uso diferente dos recursos para compor a personagem.

Em consonância com Ortega y Gasset, o teatro, muito mais que um gênero literário, é um gênero visionário. Não é realizado dentro de nós, como o é outros gêneros literários: romance, ensaio; mas sucede fora de nós, é preciso sair de nós e de nosso lar para vê-lo (GASSET, 1978, p. 33). No drama, o leitor participa dos eventos. Não são apenas as palavras que constituem as personagens e seu mundo. As personagens e o mundo fictício da cena consomem as palavras do texto e passam a constitui-las, dando-lhes vida, tal como ocorre na “realidade”.

A essência do teatro, dirá Henri Gouhier, radica numa indestrutível ambigüidade. O teatro é a arte do representar, realiza-se quando atores, encarnam suas personagens e simulam viver sobre um palco o conflito da existência humana. Arte espetacular, o teatro é por excelência visual, destinada a ser vista: tornando presente o jogo existencial de alguns seres fictícios. Toda essa manifestação visa também a presença de espectadores, assim o espetáculo teatral cumpre o seu destino: representar o homem (GOUHIER s/d. apud MASSAUD, 1984).

Não obstante, há sempre a discussão sobre a existência de textos teatrais que foram escritos para ser lidos ou a possibilidade de lê-los como literatura. Sem entrar na querela, estuda-se o texto como narrativa dramática. O entendimento da concepção de personagem teatral é necessário para a compreensão da personagem alegórica, pois o comportamento de uma personagem alegórica em *Lord of Flies de William Golding*, é completamente diferente nas peças vicentinas; ainda que alegórica, são personagens separadas por estéticas diferentes. Com fora acima dito, não se tem como objetivo discutir se o teatro é só válido quando encenado ou lido; nesse trabalho, observa-se apenas a personagem.

Em um *Inspetor Geral*, poderia dividir em essencialmente dois tipos de personagens: tipo e alegórica. O tipo se define segundo os atributos específicos de uma classe, abstraída de qualquer aspecto individual. Seu distintivo é exterior ao indivíduo. (SARAIVA, 1981, p. 95). Nesse trabalho, Anton Antonovitch Skovznik-Dmukhanovski, conhecido como o governador encena um tipo: o político. Diversas das personagens, trazem em sua profissão, um *Tipo*. Sendo assim, uma personagem *Tipo* é aquela que encarna um aspecto de um grupo social. Um *Tipo*, como disse Saraiva, não

é susceptível de criar um conjunto dramático. O drama é o problema em que o indivíduo debate. O *Tipo* é o habito, é a coisa feita, a condenação (SARAIVA, 1981, p 96).

A alegoria é a representação concreta de uma ideia abstrata, ou simplesmente pode-se recorrer ao sentido literal: “alegoria significa, literalmente, dizer o outro”. Para João Adolfo Hansen:

A palavra “alegoria” é empregada para designar dois processos distintos: um está ligado ao significado mesmo da palavra, que quer dizer “outro falar” (allós = outro; agourein falar), dizer b para significar a; e o segundo está diretamente relacionado à hermenêutica (HANSEN, 1987, p. 01).

Nesse ponto, o abstrato pode ser culpa que cada personagem carrega, e este sentimento é metaforizado em cada um daquela cidade russa “sem nome”.

A peça inicia com o Governador desesperado, pois há uma notícia terrível:

Governador:

-Meus senhores, chamei-os aqui para lhes dar uma notícia muito desagradável: é iminente a chegada de um inspetor.

Amoss:

O quê? Um inspetor ? (GOGOL, 1976, p.9).

O Governador acrescentaria que o pior era o fato ser em missão secreta. O que tornaria tudo mais assustador, gerando as mais diversas especulações. Esse espanto se faria repetir na fala de outras personagens. Luka, o inspetor das escolas, acrescentaria: - Meus Deus! E o que é pior, em missão secreta ! (GOGOL, 1976, p.10).

Desesperados, as personagens fazem suas confissões; a partir das falas, é revelado ao leitor e/ou espectador cada mínima corrupção, cuja consequência é a desestruturação daquela cidade.

A cidade é um verdadeiro caos, nada funciona. Seus representantes trabalham em proveito próprio. Em pleno século XXI isso não nos é tão estranho, sobretudo, na carreira pública. A peça é extremamente atual, se a geografia e o espaço de tempo nos distancia, as personagens alegóricas e tipos nos aproximam, pois de alguma maneira, olha-se para um espelho.

É preciso camuflar as falhas:

Governador:

-Sem dúvida o inspetor vai querer inspecionar em primeiro lugar o hospital. De modo que não custa torná-lo um pouco mais decente: fornecer roupa limpa aos doentes, trocar os gorros de dormir para que não fiquem parecendo limpadores de chaminés, como habitualmente (GOGOL, 1976, p.12).

A normalidade e a anormalidade, tudo está fora de ordem:

-Na sala de espera, onde ficam os litigantes, os contínuos vivem criando ganso e gansinhos que sujaram tudo e fazem com que as pessoas tropecem...

-O senhor há de convir que é lamentável que em plena sala de audiências se pendurem roupas para secar... (GOGOL, 1976, p 13).

Todos se sentiam no direito de ter seus pecados. Agora, na eminência da chegada de um juiz, a confissão tornou-se inevitável:

Ammoss:

Pecadilhos, quem não os tem? Eu por exemplo, eu digo abertamente a todo mundo que sou subornável, recebo propinas. Mas, que classe de propinas? Cães perdigueiros! Ah, isso é outra coisa! (GOGOL, 1976, p 14).

O Governador, longe de exercer a santidade, repreende o colega:

O fato de alguém se vender por um cãozinho de caça ou se vender por qualquer outra coisa não tem importância. O importante é que o senhor não acredita em Deus e nunca vai à igreja. Eu, pelo menos sou

um homem de fé inquebrantável e vou a igreja todos os domingos (GOGOL, 1976, p 14).

Apesar do tema tão moderno, o *marketing* pessoal sempre existiu. O Governador é tão corrupto quanto seus compatriotas, mas ele tem um trunfo moral: é um homem de fé. E se não é, de fato, aparente é. Mais importante do que ser, é parecer.

Todos os setores dessa cidade apresentam suas misérias, a educação não seria diferente:

LUKA:

Triste fatalidade servir no setor do ensino. Todos se metem. Todos querem mostrar que também são inteligentes.

Governador:

Isso não é nada. O pior é esse maldito inspetor incógnito! (GOGOL, 1976, p. 17).

O que mais preocupa a todos é o inspetor, e não os reais problemas. Os exemplos são intermináveis.

Em verdade, acredita-se na presença do Inspetor. A discussão era se a cidade deveria ir em procissão até o hotel no qual ele se encontrava.

Khlestakov é um ínfimo funcionário, um canastrão por excelência. Poderia chamá-lo de um homem esperto, sempre disposto a tirar proveito de uma situação. Talvez seja aquele tipo recorrente na literatura, como o homem que sabia javanês, de Lima Barreto. O cinismo é um traço característico da sua personalidade.

- Muito obrigado. A mim também não agradam os hipócritas. Gosto muito de sua franqueza e de sua bondade e confesso que isso basta. A fidelidade e o respeito. O respeito e a fidelidade. (GOGOL, 1976, p 58).

E esse traço que mistura cinismo, mentira e megalomania é alimentado pelos cidadãos da cidade.

Governador:

Diante de tanta hierarquia, é mais digno ficar de pé! (GOGOL, 1976, p 80).

Khlestakov:

Deixamos de lado a hierarquia. Eu peço que se sentem. (O governador e os demais se sentam). Não gosto de tanta cerimônia. Pelo contrário, prefiro até não ser notado. Mas no meu caso, é impossível passar despercebido. Em qualquer lugar que eu vá ouço sempre dizer: "Olha quem está aí ! Ivan Aleksandrovitch !" Uma vez até me confundiram com o marechal. E os soldados vieram correndo dos quartéis para me apresentar armas. Mais tarde o comandante, que é muito meu amigo, explicou tudo: "Pois é, meu irmão, nós confundimos você com o marechal (GOGOL, 1976, p 81).!"

Anna:

Não me diga !

Khlestakov:

Frequentemente. Já escrevi muita coisa boa: Bodas de Fígaro, Fedra, Tartufo, já nem me lembro mais direito (GOGOL, 1976, p 81).

Anna:

E por acaso Romeu e Julieta é também uma obra sua ?

Khlestakov:

Essa então é a mais conhecida ! (GOGOL, 1976, p 82).

Isso tudo para gozar dos prazeres da vida:

Quero confessar-lhes uma coisa. Eu gosto de comer. Afinal é para isso que se vive: para colher todas as flores no jardim do prazer. Como e que se chama mesmo aquele peixe ? (GOGOL, 1976, p. 75).

Dessa vez não precisou tanto esforço. Após uma confusão, o Governador oferece-lhe casa e conforto.

José Menir Nasser, acresce mais característica a personagem. Trata-o como diabo no sentido metafísico.

Olha, quem é que pode ser mais incógnito e ter missão secreta do que um inspetor? Vocês me diriam assim: “Mas ele está demonizando São Petersburgo?” Mas claro que está. Isso aqui é o tribunal de contas, entendeu? Entendeu que na vida real é a fraude que faz esse papel? A fraude, a farsa, que é um pedaço da vida burocrática, de onde é que vem? Vem da capital. Vem do poder central, que fraudada tudo, porque o diabo precisa ser um sujeito com aparência boa. Eu escrevi uma resenhazinha dessa peça e pus na epígrafe um velho texto antigo, uma velha ideia, que é assim: “O diabo é o macaco de Deus”. Um velho dito. O que está por trás dessa ideia de que o diabo é o macaco de Deus é que ele é sempre uma entidade falsa, mas finge que é verdadeira (NASSER, 2014, p.113).

Essa ideia está em consonância com Carpeaux, segundo o qual, um choque convulsivo, entre riso frenético e lágrimas de desespero: eis a loucura de Gogol. Pois Gogol era louco. Na escolha da correspondência com amigos sempre voltam, como um refrão, as palavras: “Meus amigos, sinto medo.” Gogol sofreu de acessos tremendos de angústia. Viu diabos em toda a parte. E o significativo é que justamente as pessoas mais triviais são, em Gogol, as mais diabólicas: um comprador de papéis falsos; um pequeno malandro que engana burocratas corruptos. A conclusão é apocalíptica: a viagem de Tchitchikov pela Rússia anuncia o fim da Rússia antiga; Khlestakov é a imagem do próprio Anticristo, tão parecido com Cristo como o falso inspetor com o verdadeiro inspetor que aparece no fim da comédia para anunciar o Juízo Final (CARPEAUX, 2011, p 1083).

Durante todo esse tempo, o falso Inspetor é bajulado. Isso porque o ser humano tende a se curvar diante das autoridades. O efeito comigo se dá porque as personagens com medo, tenta subornar o representante do governo, criando estratégias diversos. Mas tão como *La Farse du maître Pathelin* há um jogo de ladrões, um jogo de enganos. O que fica evidente na hora do suborno. De um lado, “o inspetor” buscando pedir dinheiro emprestado; do outro, personagens entre a culpa moral e o desejo de não ser pego pelos seus erros.

Talvez o clímax está na revelação da farsa. Na cena VII do último ato, entra os chefes dos correios, desalentado, com uma carta aberta na mão:

-Todos me emprestaram dinheiro, na quantidade que eu bem entender. É uma gente pitoresca: se tu os viesses, morrerias de rir...em primeiro lugar, vem o governador: ele é mais imbecil do que um capão na engorda... (GOGOL, 1976, 163).

Na leitura da carta, quem a ler, no momento que fala de si, tenta evitar a leitura. Dessa maneira, o Chefe dos correios deixa de ler quando é mencionado, passando para Artêmy.

Chefe dos Correios (segue lendo)

Humm...hum...hum..."Mais imbecil do que um capão na engorda. O chefe dos correios também é um bom homem..." (*Parando de ler*)  
Bem, aqui vêm umas expressões inconvenientes a meu respeito... (GOGOL, 1976, 164).

Dessa maneira, todos percebem que foram enganados. Todo aquele esforço de esconder a corrupção corrompendo o inspetor na verdade, fora em vão. Pois ele não passava de um espelho. Como dizia a epígrafe posta na peça: "não culpe o espelho por sua cara retorcida". Por isso, ironicamente, a peça termina com a chegada de um funcionário do governo ornando, pedindo que o procure imediatamente.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **Le rire**. Essai sur la signification du comique. Édition complétée le 30 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51-80.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

GÓGAL, N. **O inspetor geral**. Editor victor Civita. São apulo 1976.

HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora.** São Paulo: Atual Editora, 1987.

MOISES, M. **A análise literária.** 7. ed São Paulo: Cultrix, 1984. 270 p ISBN (Broch.)

NASSER, J. M. **Expedições pelo mundo da cultura: O inspetor geral/Admirável mundo novo.** Curitiba/SESI 2014.

ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval.** Amadora: Bertrand, 1981.



***Parte IV***  
***Imaginários regionais e históricos***



## **MOTIVOS DE ARACAJU: UM PASSADO RECRIADO**

*Amâncio Cardoso*<sup>1</sup>

Este capítulo traz uma leitura do livro *Motivos de Aracaju*, de 1961, escrito por Jacintho de Figueiredo (1911-1991), poeta sergipano. A obra tem como função se opor às mudanças morais e materiais de Aracaju em meados do século XX, reinventando e idealizando o passado da cidade.

Durante as comemorações do centenário de Aracaju, capital de Sergipe, em 1955, algumas publicações foram incentivadas pelo poder público municipal ou empreendida por instituições privadas, como forma de homenagear o aniversário da cidade.

Uma dessas edições foi *Motivos de Aracaju*, composta por 55 (cinquenta e cinco) sonetos e um apêndice, com sete quadras, intitulado 'Saudades', repletos de evocações sobre Aracaju das três primeiras décadas do século XX.

Como indica o título, essa obra é uma homenagem à capital retratada em lugares, instituições, pessoas e costumes. O livro possui duas edições completas; a segunda (1961) e a terceira (2000). Pois a primeira edição (1948) saiu incompleta, foram editados apenas seis sonetos, dos cinquenta e cinco, na Revista de Aracaju de 1957, alusiva ao centenário da capital, dois anos antes.

Na segunda edição, de 1961, o livro saiu completo (55 sonetos), e 'Um estudo, em modo de apresentação', escrito por Fernando P. Maia. Esta edição ficou a cargo da então famosa Livraria Regina.

Por fim, uma terceira edição póstuma de *Motivos de Aracaju*, 'revista, ampliada e definitiva', saiu em 2000, publicada pela Prefeitura de Aracaju e FUNCAJU (Fundação Municipal de Cultura). É com base nesta edição que analisaremos a obra nesta comunicação.

---

<sup>1</sup> Professor do IFS. Mestre em História pela Unicamp (Universidade de Campinas).

Jacinto de Figueiredo Martins nasceu em Aracaju, em 1911, numa família de intelectuais e artistas. Ele era irmão de Jackson de Figueiredo (1891-1928), influente pensador católico, escritor e polemista. Ainda garoto, Jacinto de Figueiredo foi morar no Rio de Janeiro onde seu irmão Jackson já conquistara espaço no campo intelectual.

Tempos depois, retorna a Aracaju movido por 'um vendaval de saudades', nas palavras de Fernando P. Maia, autor da apresentação na segunda edição, de 1961. Por essa época, Jacinto se tornara o Poeta de Aracaju, publicando todos os versos de seus 'Motivos', uma homenagem lírica a sua cidade natal.

É partir de então que ele volta do Rio e encontra uma Aracaju remodelada, reurbanizada e respirando ares de modernidade, com feições de capital de Estado. Para o autor, foi uma espécie de decepção não encontrar a Aracaju de sua infância, e escreve uma obra como forma de compensação dos tempos vividos na terra natal antes de partir para a capital da República. Motivos de Aracaju enquadra a cidade num tempo que passou. A urbe é fixada numa espécie de álbum antigo de fotografias, ou na moldura de uma aquarela cujas cores se esmaecem com o tempo, como retratado no último terceto do soneto 'Manhã de Chuva', onde o poeta rememora sua infância em Aracaju: 'E essa alegria do sentir de outrora,/ Hoje se agita, ao longe, agonizante,/ Num velho quadro que se descolora.' (FIGUEIREDO, 2000, p. 21).

## PERSPECTIVA TEÓRICA

Motivos de Aracaju imprime uma marca que figura como fulcro de toda a obra; qual seja, a fixação de uma função pragmática (D'Onofrio, 2002, p. 23). O narrador utiliza como viés retórico a saudade. Neste sentido, a obra direciona o leitor para uma ação de natureza política, pois interpreta o passado de acordo com seus interesses e, por conseguinte, expressando valores ideológicos em contraposição às condições impostas pelo presente. (SAMUEL, 1985, p. 07-16).

Assim, seus sonetos e quadras são exclusivamente assinalados pelo signo de uma estética pragmática ou ideológica, lastreada no saudosismo de uma cidade que estaria desaparecendo - Aracaju até 1930 -, à medida em que surge uma nova cidade com ares de capital moderna nos aspectos tanto

materiais (arquitetura, saneamento e urbanismo) e espirituais (usos e costumes) – Aracaju a partir de 1930.

A primeira cidade é valorizada positivamente (passado) e a segunda é lamentada por extinguir a primeira (presente). Neste sentido, o livreto de poemas antes de ser uma homenagem ao centenário de Aracaju, é uma ‘elegia’ saudosista com a finalidade de negar os valores do que se denominou de modernidade, exprimindo uma ideologia de idealização do passado para negar o presente eivado, na época dos ‘Motivos’, pelo regime ditatorial e pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Embora Aracaju fosse uma jovem cidade, fundada em 1855, ela só foi tomar ares de cidade a partir das décadas de 1930 e 1940, período da política de desenvolvimento industrial e modernização do Estado, com inversão de capitais da agricultura para a indústria durante o Estado Novo (1930-1945). No entanto, era uma cidade relativamente nova, mas o surto de mudanças chocou os moradores que saíram para o sudeste e retornaram esperando encontrar a ‘cidade de palha’ (CARDOSO, 2003, p. 111-115), que perdera sua poesia de urbe matuta. Foi talvez o que sentira Jacintho de Figueiredo ao retornar do Rio de Janeiro; como sugerem a primeira quadra e o último terceto do soneto Adeus Poesia, p. 89.

De há muito que se foi a poesia,  
 Aquela poesia da cidade!  
 Desta cidade que se comprazia  
 Dos serões ao luar, da amenidade ...  
 (...)  
 De areia e sítios na periferia,  
 De Santo Antônio, onde viveu Garcia,  
 - Não mais existe, e já não tem lugar!

## ANÁLISE DO CORPUS

Em Motivos de Aracaju, a estética saudosista é utilizada, como já se disse, como forma de criticar as vicissitudes de um presente que o personagem-narrador critica. Isso é anunciado na primeira estrofe do soneto de abertura do livro, Preâmbulo, p. 15:

Se é verdade que ao longo desta vida,  
Muita coisa hei de ver que inda não vi,  
Bem maior é a certeza, comovida,  
De não ver, nunca mais! Tudo o que vi ...

O vate de Aracaju também se comove, num saudosismo lírico, com as mudanças no ritmo das ruas. O tempo na cidade começaria a se acelerar com as novas tecnologias dos transportes. Um exemplo é a mudança ocorrida de bonde puxado por burro, para bondes elétricos e destes para os ônibus a diesel ou marineti. Os lentos e rústicos bondes puxados por burros haviam sido substituídos pelos mais velozes e modernos bondes elétricos. Os bondinhos elétricos foram instalados em Aracaju no ano de 1926, durante o governo modernizante de Graccho Cardoso (1874-1950) e extintos em 1950; ultrapassados pelos ônibus. Sobre os elétricos escreve Jacintho no soneto intitulado *Crônica*, p. 31:

Os bondinhos de burros ... – que poesia!  
Fundição, Santo Antônio, Circular ...  
Tempo feliz aquele! Não havia  
Essa pressa da hora de chegar.

Essa pressa a que se refere o poeta, diz respeito aos ônibus com motores movidos a óleo diesel que já circulavam nas ruas da capital quando os poemas dos 'Motivos' estavam sendo escritos, em meados do século XX, substituindo os antigos bondes, cujos elétricos foram desativados em 1950, cinco anos antes do que se previa no contrato.<sup>2</sup>

Finalizando o mesmo soneto, o autor além de descrever o desaparecimento dos bondinhos, ele lamenta também a perda da tranquilidade com crescimento inexorável de Aracaju e suas consequências, como o desaparecimento das dunas e da vegetação típica; ouçamo-lo:

Mas a cidade, aos poucos, foi crescendo ...  
Transpondo as dunas, apicuns vencendo,  
Tornando imprescindível a condução.

---

2 Sobre a trajetória dos bondes em Aracaju ver: CARDOSO, Amâncio. O tempo do bonde em Aracaju: 1908-1955. **Jornal da Cidade**. Aracaju, nº 12.983, de 14 de outubro de 2015, p. B-6.

E em consequência, pelas mesmas ruas,  
 Que ao tempo do bondinho eram tão nuas ...  
 Não mais aquela placidez de então!

O sossego das ruas de Aracaju havia ficado no passado cantado com deleite pelo poeta. Os aterros e calçamentos a paralelepípedo começavam a mudar a feição das vias públicas. Na medida em que as ruas eram revestidas e saneadas, os versos trazem a imagem da cidade antes das reformas urbanas, como veremos na primeira estrofe do soneto *Retrospecto*, p. 35:

Minha Rua da Frente, costumeira ...  
 Sem cais, sem calçamento, à beira mar;  
 Das rampas para trás, grama rasteira,  
 - Tudo, como era dantes, sem mudar ...

A rua da Frente ou rua da Aurora, atual Ivo do Prado com extensão até a Otoniel Dória, é a mais antiga artéria da cidade. Além da mudança em seu calçamento, os velhos trapiches e antigas construções estavam sendo substituídos por novas casas de concreto e vidro que anunciavam a arquitetura moderna, além de aparecer os primeiros espigões residenciais, a exemplo do edifício Atalaia, residência da nova classe média urbana na segunda metade do século XX.

A recordação, a memória ou revivescência nos versos de *Motivos de Aracaju* embalam objetos e lugares da primeira infância do poeta, tempo este abordado como fulcro, como coluna mestra ou eixo principal que atravessa toda a obra, a exemplo da primeira e última estrofes do soneto *Portão*, p. 23:

Longos anos depois de abandonado,  
 Via-o inda de pé! – velho portão!  
 Que outrora, pelo pátio lajeado,  
 Dava acesso ao quintal do casarão  
 (...)  
 Hoje, é de ver! De tudo o que existia  
 Nesse mesmo local, não resta nada,  
 A não ser a saudade de hoje em dia.

Além dos velhos casarões e seus utensílios, Jacintho também relembra com nostalgia a simplicidade do cotidiano, expresso por exemplo na rusticidade da antiga feira de Aracaju, que se localizava na rua da Frente; e também no anel de dunas que circundava o centro da capital, como podemos ler na segunda, terceira e quarta estrofes do soneto *Aquarela*, p. 27:

Barracas feitas de pindoba e esteiras;  
Gente de feira num vai e vem sem fim ...  
Pelos domingos e segundas-feiras;  
Aracaju, - eu conheci assim!

De vida simples, quase sem vaidade ...  
Aquele Aracaju, - hoje saudade!  
De coloridos próprios, regionais.

Branças dunas ao longo do poente;  
E entre as dunas e o rio, bem de frente,  
A cidade ao sopé dos areais!

Outro lugar que estava perdendo, cada vez mais, sua placidez e rusticidade pela crescente urbanização da capital sergipana, era a Atalaia. Esse arrabalde, então constituído por pescadores e pequenos roceiros, estava se transformando num balneário de veraneio dos estratos sociais mais abastados de Aracaju, sobretudo após a construção da ponte Juscelino Kubitschek e do aeroporto Santa Maria, em 1958, que aumentaram o fluxo de pessoas, bens e serviços para a região. Diante disso, o poeta plange a sua lira, nas duas primeiras estrofes do soneto *Atalaia*, p. 33:

Atalaia, de então, era de palha;  
E o seu melhor transporte era a canoa.  
Entre as dunas e o mar, frouxa toalha  
De fina areia se estendia à-toa ...

Hoje, que a mão do homem ali entalha,  
Rasgando a areia humildemente boa;  
Separando-a do mar pela muralha ...  
Toda aquela paisagem se esboroa! ...

Outro recanto revivido pela poética saudosista de Jacintho de Figueiredo é a rua de Pacatuba, no centro de Aracaju. Antigamente denominada rua dos Músicos, ele canta sua transformação na feição urbana, nas duas últimas estrofes do sugestivo título, *Reminiscência*, p. 45:

As suas casas, quase não mudaram ...  
 Calçadas, estas sim, se unificaram  
 Ao novo calçamento, ao novo chão.

E quando passo, ali, de raro em raro,  
 Encurto o passo, - e quantas vezes paro!  
 Vendo tudo passar em procissão!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade idealizada estava em estado de liquefação. Pois o narrador não cansava de lamentar a perda de um lugar em que vivera sua primeira infância com tanta rapidez, símbolo do progresso rejeitado. A falta de sentimento de pertencer a 'outra cidade' é bem expresso nos poemas. Para isso, vejamos por exemplo as quadras da página 131:

Contrastante realidade,  
 Aos olhos se delineia:  
 Não a mais a minha cidade,  
 Mas outra cidade alheia!

E enquanto a saudade tece  
 As imagens do sumido ...  
 Volta e meia, ela aparece  
 Num velho muro encardido.

Neste sentido, o espírito de conservação é exaustivamente cantado pelo vate de Aracaju. Sua lira se volta contra as mudanças inexoráveis de uma nova era. Assim, a realidade é recriada para reforçar a perda de um mundo supostamente melhor, cuja simplicidade moral e material foi vencida pelo avanço destruidor do progresso associado ao presente então vivenciado pelo autor; e concretizado na transformação da capital.

Ou seja, Aracaju passara de uma cidade vista como singela e plácida para outra complexa e agitada. Desse modo, arremata o poeta na certeza de que o passado reificado morreu, mas reside em sua memória e nos seus versos, restando apenas a saudade como pregação monótona e constante, a exemplo das quadras da página 133:

Nas pandas azas da mente,  
Remonto ao que foi mudado;  
E vejo, detidamente ...  
Aracaju do Passado.  
Saudade! – um galo cantando,  
Como a soltar longos ais!  
Por tudo que vai ficando  
Mais longe, cada vez mais! ...

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, A. Cidade de Palha: Aracaju, 1855-1895. **Revista de Aracaju**. Prefeitura Municipal de Aracaju/Funcaju, Ano XL, n.10, p. 111-115, 2003.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

FIGUEIREDO, J. de. **Motivos de Aracaju**. 3. ed. Aracaju: Prefeitura Municipal de Aracaju/Funcaju, 2000.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## CRIAÇÃO E INVENÇÃO LITERÁRIAS EM *A ILHA*, DE CARLOS MOLITERNO

Victor Mata Verçosa<sup>1</sup>

*A Ilha*, poema do escritor maceioense Carlos Moliterno (1912-1998), publicada pela primeira vez em 1969 e atualmente em sua terceira edição, lançada pela Editora da Universidade Federal de Alagoas em 1997, um ano antes do falecimento do autor, é uma obra composta por 59 sonetos, adaptada para teatro em duas ocasiões (1976 e 1998) e em curta-metragem (1977, o filme foi perdido em função de um acidente), tendo sido incluída na bibliografia do concurso vestibular da Ufal em 1997, no que pode ser considerado um gesto raro da universidade ao elencar um autor alagoano que não figura em nenhum “cânone nacional” para seu maior exame de admissão.

Apesar dos breves momentos de emergência de *A Ilha* no panorama cultural de Alagoas desde seu lançamento e da intensa produção intelectual de Moliterno – foi jornalista, ensaísta, presidente da Academia Alagoana de Letras, da Imprensa Oficial e do Departamento de Assuntos Culturais de Alagoas –, sua obra de maior alcance sequer possui trabalhos de pós-graduação disponíveis nos bancos de teses e dissertações de nosso país<sup>2</sup>. Além disto, para este estudo tivemos acesso a somente um artigo acadêmico sobre *A Ilha*, por Edilma Acioli Bomfim, publicado nos anais do Seminário Abralic Norte/Nordeste de 1999, além da edição nº 15 da *Revista Graciliano*, publicada em 2012 e dedicada ao centenário de Moliterno. Há ainda o livro didático *Literatura em Alagoas*, de Simone Cavalcante (2005), que contém uma breve apresentação de Carlos Moliterno e sua principal obra literária. Outros textos breves podem ser encontrados em portais de suplementos literários de jornais e em variadas páginas da web.

---

1 Mestrando em Letras pela UFAL

2 Os termos “A Ilha” e “Carlos Moliterno” foram consultados no Banco de Teses da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Não foram encontradas ocorrências de dissertações ou teses que correspondam ao objeto de pesquisa proposto neste estudo.

É então diante da escassa fortuna crítica sobre o poema de Moliterno que nos dedicamos a pensar sua obra, com o principal objetivo de ampliar perspectivas acadêmicas sobre *A Ilha* a partir das maneiras as quais o texto apresenta-nos noções de criação e invenção literárias, considerando-se ainda a posição atípica desta obra no contexto da literatura produzida em Alagoas no século XX, sobretudo devido à contemporaneidade do escritor a vários autores e episódios que estabeleceram os influentes movimentos regionalistas do Modernismo brasileiro no nordeste e notadamente em Maceió.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Apesar da possibilidade de filiarmos *A Ilha* e suas evocações oceânicas aos regionalismos da primeira metade do século XX desde o primeiro soneto, dadas as origens de Moliterno, a obra não referencia diretamente as paisagens litorâneas de Alagoas, posto que, sendo ilha uma forma isolada em seu corpo de areia, suas trilhas não se abrem de forma clara para além do hermetismo do próprio círculo de significações elencadas pelo eu-lírico, como é possível observar desde o Soneto 1 da obra:

Invento a Ilha numa tarde clara  
 numa manhã de sol, de luz, de sal,  
 e das águas retiro espuma e algas  
 para formar seus vales e enseadas.

E invento a Estrela numa noite escura  
 de céu espesso e nuvens de granito  
 Recolho do meu rosto sombra e datas  
 e recomponho assim meu calendário

No céu da Ilha as asas espalmadas  
 de um branco e enorme pássaro flutuam  
 no rumo de suas dunas insulares

Meu ser então divido e multiplico,  
 em várias partes que derramo e espalho  
 nas praias desta ilha em que naufrago.

No soneto de abertura, o eu-demiurgo evoca os elementos para a criação da ilha e, através da palavra, inaugura simultaneamente a sua existência, estabelecendo, a partir do *naufrágio* de si, o repertório de sugestões de seu corpo/poema em imagens difusas, de tal maneira que a voz poética e a imagem da ilha se sobrepõem e se absorvem mutuamente. Bomfim (1999) reflete sobre o “ato criador” na obra destacando os elementos cosmogônicos universais da terra e da água, que estão na origem da *poiesis* de Moliterno. De modo similar, Lindoso (2015) também destaca que o imaginário alagano é composto de duas *genealogias*: a da água, sendo a literatura fluvial e lacustre de Jorge de Lima uma de suas mais célebres visões; e a da terra, encarnada na precisão da prosa graciliânica.

Apesar dessa genealogia do imaginário, permanece o *problema* da referencialidade que atravessa discussões e teorias da literatura na modernidade em suas relações com o mundo, conforme problematizado por Compagnon (2012) e Friedrich (1991). Este último expõe que, na lírica moderna, há uma crescente tendência à obscuridade das relações entre literatura e realidade, o que não restringe, mas potencializa as significações da obra literária, posto que, declarando a autonomia da palavra na poesia, ela assume sentidos em si mesma e torna-se a própria autora do ato poético. No texto de Moliterno, os temas e paisagens litorâneas são apresentados sob seus aspectos mais universais. *A Ilha* é, por isto, um texto cujas imagens simbólicas alcançam significações as mais amplas.

No que diz respeito ao que *A Ilha* nos sugere quanto ao pensamento sobre a literatura, pensamos a partir de Silva (1976) e Perrone-Moisés (2006) as noções de *criação* e *invenção* literárias, pois o poema de Carlos Moliterno possibilita e mesmo incita uma leitura atenta a estes dois conceitos discutidos há séculos e cuja polêmica se lançou na modernidade.

De um lado, a *criação* do texto literário, que confere propriedades quase divinas ao autor e entende a obra literária como fruto da genialidade humana: rara e dotada de aura mística, assim compreendida desde a emergência da figura do autor romântico, um profeta da linguagem. Os elementos cosmogônicos dos quais emerge a ilha – terra e água – bem como as forças telúricas destes elementos possuem, através dos tempos e culturas, significações estreitamente associadas à criação da vida.

Do outro, a noção de *invenção* da obra literária, produzida por um autor-artífice não a partir do nada, mas das substâncias verbais pré-existentes que compõem objetos literários está presente em *A Ilha* de maneira quase simultânea à do outro conceito. A noção de invenção literária pensa o texto como produto do engenho e da técnica, não mais divinizado, mas dentro de um escopo teórico-científico que humaniza a figura do autor e dissolve a aura mística da obra de arte. Iniciando seu poema cosmogônico com o verbo “invento”, a voz que cria a ilha é uma existência que opera em um tenso limiar entre estes dois importantes conceitos da teoria – *criação* e *invenção* – sem, com isso, ancorar-se definitivamente em nenhum deles.

A dubiedade que marca *A Ilha* evidencia o caráter aberto de uma obra que, publicada originalmente em 1969, torna difícil sua classificação em modelos de periodização da literatura brasileira, pois usando a forma consagrada do soneto, o texto de Moliterno exercita questionamentos acerca do próprio fazer literário.

A crítica especializada, todavia, não procurou ainda debater as nuances da poesia de Moliterno mesmo às portas do cinquentenário de sua obra mais consagrada, relegando este importante autor e seu célebre texto a um lugar obscuro no panorama da literatura produzida em Alagoas. É, portanto, oportuno apresentar *A Ilha* a novos círculos de leitura e estudo, em tempo das cinco décadas de seu primeiro lançamento e em memória tardia ao centenário de Carlos Moliterno.

## ANÁLISE DO CORPUS

Os 59 sonetos que compõem a obra *A Ilha* têm como tema comum a geologia insular evocada pela voz que repetidamente cria, inventa, deseja, busca e mergulha na ilha. A plasticidade desse objeto é, portanto, dotada de profundo simbolismo, à medida que o eu-poético refere-se à ilha como produto de suas mãos em alegoria ao ato da escrita literária, como é possível ler no Soneto 10:

A palavra sem som nasce na Ilha  
 porque inviolada e sem memória,  
 filha das águas claras e intocadas  
 do rio que começa em minhas mãos.

Dos abismos do mar ao chão da Ilha  
a palavra sem som se multiplica,  
e as lembranças desabam nos caminhos  
gravados nos roteiros do meu corpo

Recolho essa palavra no meu rosto  
e com ela descubro o sortilégio  
da mudez literal dos seus fonemas.

Navego então na face dos espelhos,  
em busca da raiz dessa palavra  
que a Ilha mergulhou nos sete mares.

Do “rio que começa nas mãos” à “palavra sem som”, a ilha é metáfora da engenho literário, que ganha forma a partir do trabalho manual em uma criação virgem, muda, mas profundamente misteriosa em suas raízes primitivas. A formação deste objeto misterioso, cuja própria existência se avoluma de maneira absoluta sobre o eu que o cria, guarda similitude com a condição perene da obra literária, que tende a sobreviver a seu autor. Além dos traços de metalinguagem, a leitura do Soneto 10 revela-nos a vacilante posição entre as noções de invenção literária, posto que a palavra misteriosa é produto de operações manuais realizadas pelo eu-poético; e criação literária, já que o ato produzido pelo eu consciente dá origem a uma existência nova cujo mistério parece sobrepujá-lo.

A escrita literária aparece metaforizada ainda no Soneto 8:

Estendo sobre a mesa o mapa imaginário  
e nele em vão procuro a Ilha concebida,  
meus olhos vão correndo as praias e hemisférios  
e a longa mancha azul dos fundos sete mares.

Cruzo na minha busca os longos meridianos  
e o meu olhar devassa os pontos cardeais,  
navego sem quadrante estranhas latitudes,  
águas de sol e gelo, águas de várias cores.

Volvo o olhar então às longas cordilheiras,  
aos montes onde o céu e a terra se confundem,  
na ilusão da distância às vezes pressentida.

Navego em vão na busca, em direções diversas,  
a Ilha não encontro entre os distantes mares  
e invento a Ilha azul no mapa do meu rosto.

A ilha aqui ressurgue como objeto do desejo. Em busca por este mistério inatingível, o eu-poético confronta suas impossibilidades e deste impulso é reinventada a ilha, nascida pela busca de um ideal. Este soneto ilustra da maneira exemplar o ofício insistente e insuficiente do autor literário: é preciso inventar a ilha concebida, a qual não se traduz a partir dos instrumentos e medidas. Aqui, Moliterno exercita novamente as noções de invenção e criação literárias compondo uma voz que investiga o mapa dos mares objetivamente, mas reinventa subjetivamente uma ilha no mapa do rosto.

A recorrência dos mesmos temas e simbologias em *A Ilha* representa, no nível mais estrutural da obra, o projeto de criação/invenção a que o autor se lançou ao escrever um texto cujos quase 60 poemas compõem um exercício sobre o pensar e o escrever a literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Allha* é um ensaio sobre a literatura enquanto intenção, projeto e objeto artístico, atinge assim lugares universais na literatura através do exercício poético sobre noções de criação, invenção e escrita literárias que são ainda pontos de intensos debates entre teóricos das mais diversas vertentes dos estudos literários.

As análises sobre a poética de Carlos Moliterno estão em nível preliminar nos estudos acadêmicos e a carência de fortuna crítica sobre *A Ilha* deve significar um estímulo à produção de mais textos e leituras sobre um autor e uma obra que podem ampliar concepções a respeito da literatura produzida em Alagoas, para além de seus nomes mais consagrados.

*Allha* é uma obra cuja repercussão – duas adaptações teatrais e uma fílmica – não justifica o silêncio dos estudiosos sobre um texto cuja importância é

frequentemente afirmada entre os acadêmicos familiarizados com a poesia produzida em Alagoas.

O anúncio de uma 4ª edição de *A Ilha*, bem como de textos ensaísticos e outros poemas de Carlos Moliterno para o segundo semestre de 2016 pode significar um novo momento de reemergência da poesia verdadeiramente insular de Moliterno, cuja ilha literária permanece um porto amplo, aberto e pronto para ser mapeado.

## REFERÊNCIAS

BOMFIM, Edilma Acioli. A ilha se fez verbo e habitou entre nós...: uma leitura da poética de Carlos Moliterno. In: Seminário ABRALIC Norte/Nordeste, 1999, Salvador **Anais**. Salvador: EDUFBA, 1999. p 45-49.

CAVALCANTE, Simone. **Literatura em Alagoas**. Maceió: Typografia, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRACILIANO. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano 5, n. 15, jul. 2012.

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da província**: estudo da cultura alagoana. 3 ed. Maceió: Edufal, 2015.

MOLITERNO, Carlos. **A ilha**. 3 ed. Maceió: Edufal, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. **Flores na escrivaniha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p 100 – 110.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

## ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM EURICO BOAVENTURA E OLNEY SÃO PAULO

*Francisco Gabriel Rêgo<sup>1</sup>*

Pensar a crônica de Eurico Alves Boaventura e produção do cineasta Olney São Paulo pelo viés enunciativo, nos possibilita atentar para a condição dos discursos envolvidos nas duas expressividades. O gesto analítico aqui expresso é o de observar para as especificidades da constituição dos dois discursos, buscando atentar para a relação desses com a complexidade de outras formas de expressões que encontram a cultura um espaço propício de fruição. Atentar para as formas enunciativas nos possibilita observar a dimensão de constituição discursiva ao nível da cultura presente em ambos sistemas representativos: a literatura e o documentário. Dessa forma, uma questão importante seria pensarmos o próprio nível de representação da oralidade na literatura e, no caso específico da adaptação audiovisual, as estratégias desenvolvidas para a constituição de uma representação desse elemento popular. Duas formas específicas de enunciação, apresentar-se-iam diante das formas de apropriação da linguagem verbal e audiovisual, configurando formas específicas de constituição de sujeitos do discurso, e sua observação comparativa entre documentário e literatura.

A enunciação se apresenta, dessa maneira, como uma forma de observamos as circunstâncias de constituição dessas expressividades, de modo a lançarmos um olhar para as formas de composição dessas produções, buscando dimensionar a influência social e histórica na técnica de cada uma das representações. Ambas representações carregariam um forte atributo representativo tanto temporalmente quanto espacialmente, desenvolvendo vozes próprias como forma de representação do espaço sertanejo. Apontamos, dessa maneira, para uma possível dimensão autorrepresentativas dessas duas produções ao configurarem uma identidade sertaneja constantemente

---

1 Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

te trabalhada ao nível do enunciado narrativo, por meio da articulação da linguagem em discurso audiovisual e literário.

A abordagem da linguagem cinematográfica e verbal pela pelo viés enunciativo não diminui de maneira alguma sua dimensão visual. Ao contrário, nos permite compreender que o documentário e a literatura, como meio narrativo dotado de elementos distintos, carrega em seu desenvolvimento traços enunciativos que se aproximam de outras expressividades como a oralidade. Nesse sentido, pensar a oralidade no cinema não é restringir-se somente à percepção da banda sonora do filme, mas compreender que, em um conjunto de elementos, o filme expressa-se por meio do seu arranjo sonoro. Assim como oralidade e cinema são instâncias que se relacionam de forma construtiva, pensar a literatura no cinema, é levar em conta as estratégias desenvolvidas de modo a relacionar linguagem verbal com a cinematográfica. Se o filme é visto, é também perceptível dentro da dimensão sonora, sendo constituído naquilo que poderíamos chamar de uma instância sonora do filme. É bem verdade que o filme é mais do que a simples divisão entre som e imagem; se legitimando pelo caráter relacional que cada uma dessas instâncias exerce em si e na outra. Nesse contexto, a voz ganha uma conotação bem específica, pois também revela elementos fundamentais para a expressividade documental, como: enunciação, recepção, língua, discurso e elementos narrativos como a verossimilhança e ambientação.

Dessa maneira, a ideia de tradução perpassaria as diferentes dimensões representativas envolvidas na expressão literária e documental. A ideia de tradução é aqui também desenvolvida na relação entre cinema e oralidade, perceptível na relação entre o sistema visual e sonoro e, em última instância, com o código linguístico expresso pela fala. Sem dúvida a oralidade é um terreno complexo por articular várias disciplinas. Segundo Oliveira (2012), por nunca ser apreendida em sua totalidade “a voz transpõe o homem do corpo, só se manifestando, de maneira fortuita no discurso ou no uso comum” (p. 349). A voz pode ser percebida dentro de algumas perspectivas básicas como o lugar de percepção da alteridade, pois o enunciador e o ouvinte são duas instâncias apresentadas na voz. Outro aspecto dos fenômenos orais é o caráter performático presente em expressões culturais onde a voz e corpo operariam uma dinâmica própria, articulada em circunstâncias enunciativas, onde tempo e espaço, em muitos casos, não podem ser defi-

nidas dentro de uma escala representacional, presentes naquilo que Paul Zumthor (1997) chamou de oralidade mediatizada.

As vozes mediatizadas, expressas em meios como o cinema e o audiovisual, podem também ser reveladoras de um traço de corporeidade, referência de uma enunciação ou mesmo de uma possível presença física, capitada em outra espacialidade ou temporalidade. Nessa voz, estaria expresso os pressupostos que fazem da oralidade portadora de uma poética centrado na voz, por meio da atuação dos seus enunciadores. É diante disso que, para os fenômenos culturais de caráter oral, poder-se-ia dotar a oralidade de um traço poético, circunscrito naquilo que podemos chamar de Poéticas Orais.

No trânsito dessa poética para as mídias, como o cinema e a televisão, podemos perceber, dentre outras características, a presença da voz de autoridade, comum em outras expressividades, como, o contar e o narrar. Formas em que a figura do narrador é fundamental. Em se tratando das mídias, observa-se que essa voz de autoridade estaria evidenciada também no poder da representação da voz, abarcado por um sistema representacional legitimador de circunstâncias própria de produção de sentido e veiculação de discurso. É aqui que podemos agrupar o sentido desenvolvido pelo filme em suas diversas tradições narrativas diante das estratégias de constituição discursiva. Se o filme carregaria uma evidência dos processos de produção de sentido, ao nível da linguagem, o documentário desenvolveria formas próprias de apropriação e operacionalização da linguagem. Entretanto, é importante, nesse caso, que a reprodução da voz seja observada à luz do tempo, diante das circunstâncias de constituição da representação. O cinema como uma voz mediatizada, por sua vez, não possibilita respostas imediatas de quem ver ou ouve, diferenciando-se do conceito de performance presente nos textos da oralidade tradicional. Assim como as vozes tradicionais, as mediatizadas são “despersonalizadas”, inserindo-se dentro de outra ideia de coletividade, o que levaria Paul Zumthor (1997) afirmar tratar-se de uma “hipersocialidade”, ao falar de uma sociedade mediatizada profundamente sintética (p.29).

Para Bill Nicholls, “cada documentário tem sua voz distinta”, e assim como a voz que fala, responde por uma ideia de estilo ou “natureza própria”. No livro *Introdução ao documentário* (2005), o pesquisador apresenta o conceito de

voz como diretriz para se definir o que ele chama de “tipos de documentário”. A voz é entendida como um conjunto de elementos sonoros ou visuais, que carrega uma expressividade, e que de modo organizado e hierarquizado na arquitetura do filme, consegue produzir um efeito característico próprio das realizações documentais. Para o autor, a voz é fundamental para o estudo dos diversos gêneros que compõem a narrativa cinematográfica, possibilitando perceber as diferenças entre cinema ficcional e documental. Dentro da dimensão da voz, e para além da voz tradicional constituída por elementos sonoros, poder-se-ia identificar também uma outra dimensão ligada à escolha das imagens, por meio do arranjo dos recursos visuais e sonoros imbricados na construção do filme. Essa voz estaria ligada à forma como o cineasta busca expressar uma determinada perspectiva, ao construir seu ponto de vista do mundo e do seu tempo. É dentro dessa perspectiva, que Nicholls identifica seis modos de uso da voz no cinema documental, a saber: *poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático* (2005, p. 50).

O documentário de Olney São Paulo traz, entre outras características, o modo *observativo* e *expositivo* definida pelo autor, sendo perceptível no uso de vozes masculinas, que servem de base para a construção das sequências de imagens no documentário. A sensação de credibilidade das vozes é alcançada pela aproximação dessas com a voz tradicional, síntese da memória coletiva dos sertanejos. Outro ponto importante é que o documentário busca abordar tipos sociais, despersonalizados como sujeitos possuidores de uma identidade específica, comum ao tipo *expositivo* apresentado por Nicholls. Isso ocorre, pois, os personagens abordados pelo cineasta são representantes de um saber que extrapolam a si mesmos, porta vozes de um saber tradicional que encontra na oralidade as possibilidades de transmissão das técnicas para se prever a chuva.

Muito embora, seja perceptível observar na crônica a construção de uma voz geral para os sertanejos, encontramos diversas alusões a personagens específicos. É o caso das referências a outros escritores como Luís da Câmara Cascudo e Rainer Maria Rilke, bem como personagens próximos ao narrador da crônica literária. Esse recurso, por parte do cronista tem um efeito bastante objetivo na composição literária, o de dar legitimidade ao exposto pela instância narrativa.; sendo responsável, entre outros pontos,

por constituir uma importante dimensão espacial e temporal para a crônica, denotando-a de um traço comum a outros textos do autor, ao produzir uma imagem própria do sertão. Aqui, o sertão seria o espaço onde temporalmente e espacialmente é possível coexistirem os atributos basilares de um traço típico e universal do homem em constante adaptação aos ditames do espaço. Reafirmando a fórmula “...o sertão está em toda parte” (ROSA, 1986, p.1), Eurico Alves Boaventura buscaria no espaço objeto da crônica os traços discursivos que faz do sertão um conjunto de impressões, localizável em outras representações do mundo. Nesse aspecto, uma gama de citações, de referência bíblicas e poéticas, bem como de estudiosos da cultura popular e personagens que desenvolvem um conhecimento acerca do espaço sertanejo, busca constituir um respaldo para o conhecimento “tabaréu”, oriunda de um conhecimento tradicional. Tal estratégia instituiria a voz narrativa de uma aura popular, baseada na intrincada metodologia de interpretação dos “sinais” da natureza, e das formas de leitura do “rípido abecedário”, comum ao sujeito sertanejo. (BOAVENTURA, 2006, p. 204)

No documentário, são encontrados quatro tipos de vozes, que nos são apresentadas tendo em vista suas funções, a saber: uma voz em *off*, a voz atribuídas aos narradores que contam as técnicas utilizadas pelos moradores da região de Riachão do Jacuípe, na Bahia; o *lettering* inicial, que faz referência a obra do escritor, e que é apresentada ao início do curta metragem; uma outra voz apresentada na música cantada por Luís Gonzaga, e imagens que circunscrevem a história dentro do espaço Sertanejo.

No filme, vozes dos sertanejos são apresentadas em *off*, influenciado pelos recursos sonoros da época. Podemos identificar aqui uma falta de sincronia entre as vozes e as imagens, o que é superado pela opção de construir a sequência de imagens tendo em vista a fala desses. Dessa forma, os personagens são sempre apresentados de modo a se fazerem presentes como personagens ativos, que buscam transformar o espaço adverso do sertão. Seus ofícios, a previsão da chuva, são apresentadas como uma tentativa de interpretar e compreender a natureza. O espaço sertanejo é evidenciado tendo em vista as formas semânticas presentes na linguagem verbal, enunciada pelos narradores, ligadas à instância documental, por meio de imagens. O homem é apresentado dentro de uma perspectiva recorrente tanto na literatura quanto no próprio cinema: pelo confronto com a natureza. Mais do que apenas

sujeitos lançados ao “ditame” da natureza, o homem é aquele que, mesmo se utilizando de artifícios contestáveis, busca vencer as adversidades que lhe são impostas. Nesse aspecto, podemos identificar uma diferença entre crônica e documentário. Na crônica, as citações compõem um quadro heterogêneo onde o falar e o dizer “tabaréu” coexistem com outros discursos, enquanto que no documentário as vozes representam os sujeitos sertanejos.

Na crônica, um mosaico dos conhecimentos humanos tem, no modo de produção de sentido, uma exemplificação do tabaréu, figura principal da crônica, como o representante de um conhecimento humano à semelhança de outras manifestações. Vaticinar acerca da chegada da chuva, constituir-se-ia, dessa maneira, como uma espécie de metáfora central para a busca do homem. Religiosidade, misticismo e ciência são trazidos à baila como forma de atentar para o traço humano presente nas especificidades dos sujeitos do sertão. Não diferente de outras produções de sentidos, as técnicas evidenciadas na crônica são apresentadas como um traço marcante da subjetividade ligada aos sertanejos que constituiriam circunstâncias próprias para enunciar seus vaticínios. O sujeito sertanejo representado na crônica é o sujeito que apesar de gestos aparentemente carente de precisão, objetiva compreender as expressões da paisagem, por meio de uma “linguagem dos Ares”, desenvolvendo uma fé própria fragmentada, rutilada por gestos racionalizantes, responsáveis por significar o espaço e tempo, em uma espécie de “linguagem inexistente” para os sujeitos de fora desse espaço (BOAVENTURA, 2011, p. 203)

Nesse aspecto, o próprio termo *tabaréu* tem esse sentido na crônica, o de delimitar uma ontologia sertaneja, como possuída de traços que o distingue dos demais, mas que o legitima como portador de um conhecimento que venha de uma fé inabalável nas circunstâncias. Ser sertanejo e ser tabaréu é antes um ofício de fé, de se predispor a acreditar nas circunstâncias da vida, ou mesmo na redenção e no amanhã. De certa forma, um pouco como todos os seres humanos, em suas especificidades e seus modos de vida. Aqui o tabaréu é a melhor alcunha para o processo literário que se estabelece com a crônica. Assim como o tabaréu do sertão, autor e leitor confirmam-se tabaréus em cada um dos seus posicionamentos.

Outra constatação importante no documentário, já citado anteriormente, é que as imagens apresentadas dizem respeito ao que está sendo dito

por esses narradores. Por vezes, podemos observar as imagens como uma instância imaginativa dos desejos dos sertanejos em vaticinar acerca do tempo. A narração oral é ponto fundamental para a escolha das imagens, o que nos levaria a afirmar que o cineasta se utiliza do cinema como meio de afirmação da oralidade, utilizando as imagens como uma representação da tradição com forte traço indenitário. A luta entre o homem e a natureza é apresentada diante da prática de se prever a chuva pela voz desses personagens, sendo a voz a melhor explicação para as sucessões de imagens que descreve o espaço sertanejo.

Na crônica de Eurico Alves Boaventura, a constituição de um narrador em primeira pessoa possibilitou a construção de um texto fortemente ligado aos aspectos regionais. A voz narrativa apresenta os depoimentos que servem de base para a construção do documentário, carregando, por conseguinte, um forte traço expositivo, ao trazer as outras vozes por meio de paráfrases, evidenciando já um traço marcante do documentário. As citações utilizadas pelo escritor, muito embora pudessem evocar um certo distanciamento, aproxima o narrador das vozes citadas, evidenciando a instância narrativa, como alguém também detentor do conhecimento tradicional, mediador entre dois mundos: um externo ao ambiente sertanejo, perceptível nas citações, e um outro ligado aos tabaréus. É assim que o narrador afirma que “a natureza é um livro aberto para os tabaréus como nós”. Na crônica, o “sertão é magnífico livro” de onde deriva o conhecimento ligado ao tradicional, revelador de um aspecto quase que mitológico da natureza, como espaço e paisagem a ser domada pelo humano, circunscrita no âmbito do misterioso, espaço onde se desenvolve os aspectos basilares de uma religiosidade e mística popular (BOAVENTURA, 2006, p. 209).

Sendo assim, ao traduzir para o cinema a escrita de Eurico Alves Boaventura, a estratégia utilizada pelo cineasta foi a construção de múltiplas vozes. Se por um lado, no texto literário apenas um narrador ganha contorno como uma voz absoluta, mediadora de outras vozes, por outro, no documentário a verossimilhança, com as características tradicionais, decorreria do jogo de vozes que aproxima o documentário da ideia de relato. Aqui a enunciação devolvida pelo documentário tem como base a reprodução das circunstâncias próprias das enunciações desenvolvidas no âmbito da linguagem verbal.

Tanto a voz quanto as imagens constroem a ideia de um personagem ou de uma paisagem, que estariam sempre presentes como elemento interno ou externo à obra. Por suscitar um corpo, um sujeito enunciador, a voz relaciona-se de imediato com a subjetividade desenvolvida na semantização da linguagem, nos possibilitando percebê-la como elemento trabalhado na relação entre corpo, ambiente e tempo. Assim sendo, associar a fala dos personagens com o ato de enunciar é, de certa maneira, voltar-se para a Oralidade, demonstrando que, não só da voz, o sujeito é constituído, mas buscando relacioná-lo com o espaço onde a fala se desenvolve.

É interessante enfatizar novamente que no documentário existe uma predileção pela voz em detrimento às imagens do ambiente bem como ao sujeito enunciador do discurso. A paisagem é apresentada tanto como fala, de modo a indicar que as vozes estão mais relacionadas com o espaço do que com os personagens, que são sempre colocados em interação com a paisagem, sendo a voz o elemento que liga cada um deles com o seu ambiente. Podemos dizer de um esvaziamento dessas personalidades para evidenciar sujeitos sociais ligados ao espaço, a suas práticas, características, sabedoria e tradição. A voz ganha então uma conotação importante: o de ser porta voz de um modo de vida típico e dinamizar a sequência narrativa documental.

As duas narrativas expressam-se, portanto, pelas dimensões espaciais, evidenciando no documentário e na crônica, um saber desenvolvido na espacialidade das comunidades sertanejas, e a expressão da atualidade expressada pela forma de falar do filme e da crônica. Ademais, a narrativa ganha forma pela voz que a conta, ou seja, as imagens surgem, pois é por meio da voz que se cria o fluxo expresso pelo processo de contar: atividade narrativa expressada pela fala, pelo ato de contar uma experiência tradicional. No documentário e na crônica, a oralidade trabalhada não explora o diálogo, mas constrói um monólogo que convence, por meio das vozes a reproduzir a espacialidade sertaneja. No documentário, se a voz carrega o poder e o conhecimento popular, as imagens assentam-se na dimensão imagética comum às representações literárias do sertão, a exemplo da chegada repentina da chuva, o cotidiano do sertanejo em sua lida diária e o domínio das forças da natureza pelo conhecimento popular: a linguagem cinematográfica é trabalhada de modo a explorar os sentidos acerca do sertão, desenvolvidas

também pela literatura. Na crônica, as citações constituem um assentamento de imagens em um mosaico de expressões. É aqui que a superfície textual, na crônica, é constantemente fissurada pelos discursos diretos acerca do sertão. Na crônica, esse recurso parece apontar para o caráter fragmentário dos sentidos desenvolvidos sobre o espaço sertanejo, apontando para uma ideia de sujeitos complexos assentados pelo constante deslocamento e remodelamento dos sentidos no âmbito da linguagem.

É assim que no curta-metragem *O ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976), Olney busca reconstituir por meio do documentário a memória popular sertaneja e saberes transmitidos entre gerações, os sentidos e as enunciações próprias do espaço observado. Ao abordar o cotidiano da comunidade de Riachão do Jacuípe, o cineasta estabelece um recorte, mostrando as características especiais que fazem daquela comunidade uma parte do sertão, reconstruindo o imaginário popular do homem sertanejo, habitante de uma terra onde a superação dos ditames da natureza é a único caminho. Nesse sentido, o cineasta apresenta os aspectos orais que marcam o povo nordestino, se utilizando do “imaginário popular relacionados à chuva e preservados na oralidade, buscando reconstituir a crônica literária e o cancionário nordestino” (NOVAES, 2010, p.7).

Por fim, cineasta e escritor, mais do que evidenciarem o poder de registro, constroem um mosaico poético dos desejos dos sertanejos, uma espécie de alento ante os ditames da natureza. É diante da construção oral, que se apresenta o conhecimento tradicional dos povos sertanejos, diante do jogo diário de prever o imprevisível, de se criar por meio daquilo que se conta, de se narrar por meio de seus dilemas e limitações. Assim como todos os falantes, os vivos e sertanejos, o cineasta pensa o cinema como resultado de uma articulação entre o tradicional e o moderno, buscando afirmar que, assim como a oralidade, o cinema constrói-se por elementos contemporâneos, em articulação constante com o saber tradicional. No filme, parece existir uma opção pela oralidade e pelo cinema como forma de extrapolar os limites do conhecimento que diferencia o saber dito “letrado e o não letrado”, evidenciando, entre outras coisas, o papel do artista no seu tempo, como um ente em constante articulação com seu espaço, centrando sua voz no sertão e para além dele.

## REFERÊNCIAS

BRITO, Rosana Carvalho. **De olho nos sinais de chuva: um passeio pelo sertão**. Jornal Fuxico, Feira de Santana, n. 29, abril a agosto de 2014, p. 11-13.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **A paisagem urbana e o homem: memórias de feira de Santana**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2006.

RAMOS, F. P. **O que é documentário?** In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora sulina, 2001, pp 192/207.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papiros editoras, 2005.

NOVAES, Claudio Cledson. **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney** São Paulo. Salvador: Quarteto, 2011.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 349-359.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

## FILMOGRAFIA

**O ditame do rude almagesto: sinais de chuva**. Documentário Direção: Olney São Paulo. 16mm, 13 min. Brasil, 1976.

## QUESTÕES HISTÓRICO-SOCIAIS NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES

Verônica Cruz Cerqueira<sup>1</sup>

Gil Vicente é, sem dúvida, a maior referência da literatura dramática portuguesa do século XVI. Autor de quase cinquenta peças escritas, entre 1502 e 1536, com temas e gêneros diferenciados entre si – autos religiosos, autos pastoris, moralidades, mistérios, farsas, comédias, tragicomédias, etc. –, suas peças encantaram por sua inventividade e engenhosidade, não apenas a corte, sua plateia privilegiada, mas também o público das cidades e vilas, feiras e igrejas, das festas populares e religiosas, como demonstram os “pliegos sueltos” ou “folhetos de cordel”, da maneira que os denominamos modernamente, que muito dizem da circulação das obras vicentinas para além das muralhas dos castelos e casas senhoriais.

A despeito disso, a dramaturgia portuguesa quinhentista contemporânea ou pós-vicentina também tem muito a oferecer aos estudos dramatúrgicos. Dezenas de autores e centenas de autos, autorais e anônimos, revelam-nos que os palcos portugueses eram diversos e que Vicente não estava só sobre o tablado português quinhentista. Também esses autores criaram nos mais variados gêneros teatrais, de base e tradição medieval, que circulavam à época. O presente trabalho se dedicará à investigação de um desses gêneros de origem medieval: o auto hagiográfico. Gil Vicente pouco se interessou pelo gênero. Dele só compôs o *Auto de São Martinho*, no início da carreira, em 1504. Todavia, outros dramaturgos, contemporâneos ou posteriores a Vicente, dedicaram-lhe lugar de destaque em suas dramaturgias, como Afonso Álvares, António de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes e Francisco da Costa<sup>2</sup>.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, bolsista CAPES, membro do Grupo de Pesquisa *Texto em Cena*, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA/PPgLitCult/CNPq). E-mail: veucruz@gmail.com

2 A coletânea de seus autos pode ser encontrada no site: <http://www.cet-e-quinhen-tos.com>, intitulado *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro (CET), sob a direção acadêmica de José Camões. No referido site, encontra-se excelente edição das obras, acompanhadas de iluminadoras notas de rodapé e apresentações críticas. Algumas das obras alcançaram edição impressa, outras são encontradas apenas na versão transcrita do *fac-símile*, neste meio digital.

Do dramaturgo e hagiógrafo quinhentista português Afonso Álvares, sobre cuja biografia quase nada sabemos, a não ser o pouco que se pode deduzir da leitura de seus autos, chegou-nos textos de quatro autos: o *Auto de Santo Antônio*, no qual se narra a entrada do santo no mosteiro de S. Vicente de Fora, sua ida para a ordem franciscana, uma disputa sobre sua alma entre o anjo e o diabo, findando com o milagre da ressurreição de um menino afogado; o *Auto de Santa Bárbara*, no qual observamos a conversão da mesma e seu martírio; o *Auto de Santiago* encena a realização de um milagre: a libertação de um cativo da terra dos mouros e a peregrinação do exilado para Guadalupe, em devoção de Nossa Senhora; por fim, no *Auto de São Vicente*, encontramos a história do martírio do santo, antecedida por cenas de alto teor realista, na qual figuram a Cidade de Lisboa, um Cidadão e dois pastores.

Para adentrarmos a análise dos autos, faz-se necessário uma definição do conceito de hagiografia com o qual trabalhamos. Segundo Augusto A. Nascimento,

o texto hagiográfico medieval situa-se entre os extremos tipificados e cronológicos dos *Acta Martyrum* (originados nos processos judiciais romanos) e dos *Acta Sanctorum* (estabelecido pela crítica historiográfica dos *Bolandistas* a partir do século XVII). Às suas variantes fundamentais pertencem as Legendas destinadas ao culto (nomeadamente no ofício das matinas), derivadas ou não das *Passiones Martyrum* e compendiadas, para efeito em livro correspondente (o Legendário) e as narrativas isoladas, sob forma de Vidas, Milagres, Transladações. (Apud: LANCIANI; TAVANI. 1993. p. 307)

As narrativas hagiográficas apresentam traços fundamentais como: a santidade ser um dom de Deus, haja vista que o nascimento e a morte de um santo são cercados de sinais que o desvendam; a vida do santo manifesta o poder e a plenitude divina, sendo o santo, portanto, modelo de valores. Agrega-se, por parte do hagiógrafo, a esses traços a investigação da verdade, por sua parte ou através de indagação de testemunhos; a questão das qualidades literárias não condizerem com um assunto tão elevado e também a limitação narrativa diante da grandiosidade ou a grande quantidade de material. Estes textos hagiográficos têm como principal finalidade a ins-

trução da fé dos menos conhecedores, ou seja, tomam-se os textos hagiográficos como exemplos para ensinamentos.

Observamos que os autos de Afonso Álvares dividem-se em dois pares característicos. O primeiro compreende os que representam milagres, o *Auto de Santo António* e o *Auto de Santiago*, os quais abordam questões como: nada é impossível para Deus, os milagres são respostas de Cristo aos atos de fé dos cristãos, e os verdadeiros milagres são aqueles que servem para edificação do cristão e da Igreja. O segundo grupo formado pelos autos que representam martírios como o *Auto de São Vicente* e o *Auto de Santa Bárbara*, nos quais encontramos os seguintes temas: pelo martírio alcançamos a salvação, Cristo como única verdade, dentre outros.

O fato do *Auto de São Vicente* contar a história do martírio do santo, tal como podemos encontrá-la na *Legenda Áurea* de Jacope Varozze (2003 [15..]), leva a alguns estudiosos, como Hernani Cidade (1956), a criticarem este dramaturgo por falta de criatividade. Considerando o contexto no qual a obra fora escrita, notamos como se dá a crítica social por meio do discurso religioso ali encontrado. O mesmo acontece no *Auto de Santa Bárbara*, apesar deste não se encontrar nos relatos das vidas dos santos da *Legenda Áurea*.

Sendo assim, muito mais que proporcionar divertimento às pessoas, os textos hagiográficos tinham a função de ensinar. Nesses autos encontram-se críticas à conduta religiosa da sociedade e censuras à cobiça dos bens materiais, às vaidades, às blasfêmias e às heresias. Por outro lado, é recorrente a exaltação dos dogmas da Igreja Católica, como única e verdadeira casa de Deus, tais como a importância do culto aos santos e a Nossa Senhora, e o valor dos sete sacramentos.

Neste período há o advento da Reforma Católica ou Contra-reforma, como a conhecemos, para além da reorganização político-religiosa há também uma remodelação da cultura popular, segundo Peter Burke a “reforma da cultura popular” fora encabeçada por dois grupos religiosos: os reformadores (protestantes) e os devotos (católicos), o primeiro mais radical contestava principalmente contra determinadas expressões populares religiosas, a exemplo dos mistérios e milagres medievais ou os sermões populares, que parodiavam as homílias religiosas, assim como repudiavam as festas de dias

de santos e as peregrinações; os reformadores católicos, por sua vez, eram menos radicais que os protestantes e objetivavam reter apenas os “excessos” das representações religiosas assim como o culto dos santos apócrifos, “a crença em certas estórias, ou a esperança de favores mundanos, como curas e proteções”; queriam a purificação das festas e não sua eliminação (1995, p. 231-240).

É neste contexto que Álvares promove reflexões acerca da conduta social da sociedade portuguesa de meados do século XVI. No *Auto de Santiago*, a personagem do Cativo preso em terras de mouros, antes de ser liberto por intercessão de Santiago, faz a seguinte prece:

Ó bom cavaleiro e ajudador  
dos servos de Deos e povo cristão  
ouve o clamor de minha oração  
e sê, senhor, por mim rogador  
que olhe e veja minha grande dor  
e meu cativo e pura prisão  
e a firme fé e a grande devoção  
que tenho com ela [a Virgem] e com o salvador.  
(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 131)

Antes de atender ao pedido do Cativo, preso em terras dos infiéis, e enviá-lo milagrosamente de volta à Península Ibérica, Santiago adverte-o sobre a conduta social e explica-lhe como deve se comportar um servo de Deus:

Cal'-te que Deos é tam poderoso  
que lá nas alturas donde é morador  
castiga ao rei e ao imperador  
e ouve a oração do pobre humildoso.

E mais te direi que é tam rigoroso  
contra os que vão contra seus mandamentos  
que mal põe aqueles que curam dos tempos  
e deixam o caminho do bem precioso  
porque não sabem que é temeroso  
aquele juízo que lá lhe farão

e se for mau, à grã perdição  
será condenado per si sem repouso.

[...]

E assi que não deixes de visitar  
os templos de Deos pois és obrigado  
e com penitência chorar teu pecado  
pois ele é contente de te perdoar.

[...]

E nam cobices riquezas nem haver  
nem cures de pompas do mundo enganoso  
mas sê humilde e mui virtuoso  
que o servo de Deos assi há de fazer.

(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 133)

Observa-se no trecho acima a afirmação de alguns dogmas da Igreja Católica, como a apresentação de alguns dos Dez Mandamentos e de outras regras da Igreja Católica, tais como: “visitar os templos de Deos” e não cobiçar riquezas, além de ressaltar o Sacramento da Penitência. Somente após a advertência é que o milagre acontece e o Cativo é posto em terras de cristãos. Assim, para agradecer a dádiva recebida, o Cativo põe-se a caminhar rumo a “casa de Guadalupe” em companhia de um romeiro, mas no caminho depara-se com o diabo em hábitos de ermitão, que tenta desviá-los da santa peregrinação. Porém, por intervenção divina, aparece-lhe um anjo que afugenta o diabo e ele pode continuar seu percorrido.

O *Auto de Santiago* aborda de maneira concisa a questão da peregrinação, do seguimento das leis divinas e do culto a Nossa Senhora. Diz Santiago ao Cativo:

E como eu te tirar agora  
tomarás logo o caminho na mão  
e irás dar louvores com grã devação  
à gloriosa virgem nossa senhora.

(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 134)

Além disso, temos a descrição de alguns aspectos da sociedade lisboeta de meados do século XVI. Tais aspectos são explicitados através da fala do Romeiro:

Chamam-lhe a essa cidade coroa  
mas chamo-lhe eu frágua do fogo infernal.  
Verdade é que o rei é nobre acabado  
e os sacerdotes prudentes cantores  
e há muitos santos e nobres doutores  
que servem a Deos com muito cuidado.  
E entre estes bons há tanto malvado  
que nam temem Deos nem as confissões  
tão inclinados a serem ladrões  
que furtarão Deos se o acharem dourado.  
(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 137)

Podemos encontrar uma descrição similar da Cidade de Lisboa e de seus cidadãos no *Auto de São Vicente*, que relata a história do martírio do santo. Antes do início do auto, há uma fala da Cidade de Lisboa, em forma de alegoria, que expõe suas dificuldades e o fato de São Vicente ser seu padroeiro, algo relacionado à realidade de Lisboa no momento em que Afonso Álvares escreve o auto.

Porque vir-vos eu falar  
sendo tam alta princesa  
direis que pêra nobreza  
me houvera d'atabiar  
d'aparatos de riqueza.  
[...]  
Digo que em tempos passados  
me vi muito prosperada  
triunfante e mui abastada  
e agora por meus pecados  
Sam tam desaventurada  
que meus campos não dão pão  
e os meus pobres lavradores  
choram com dor e paixão  
porque nam são sabedores  
de tam forte excomunhão.  
(ÁLVARES, 2006, *Auto de São Vicente*, p. 156)

Neste trecho, a personagem apresenta-nos duas facetas de uma única cidade, a primeira é a plenitude, os tempos vindouros; enquanto a segunda faceta representa a miséria vivenciada pela sociedade lisboeta desta época. Logo após a fala da Cidade entra um Cidadão Rico que fará a apresentação do auto, no qual encontramos primeiro a disputa entre São Vicente (representante de Deus) e Daciano (reis dos gentios). É, na realidade, a representação da guerra travada pelos adeptos do Cristianismo contra os adeptos do Paganismo.

Conforme Hilário Franco Jr. (2003), na *Legenda Áurea*, a sociedade ocidental, entre os séculos XII e XIII ocorreram grandes mudanças de ordem material até transformações intelectuais, contudo a mais efetiva, difundida até hoje e principalmente em meados do século XVI, foi o surgimento das Ordens Mendicantes - de prática despojada, humilde, de apego à natureza (franciscanos), de intensa pregação e repressão aos hereges (dominicanos).

Assim São Vicente, seguidor de Santo Agostinho (dominicano) e padroeiro de Lisboa, apresenta-se como um grande pregador da Palavra de Deus e opressor de hereges. Como podemos verificar nos excertos a seguir, na fala do Bispo Valério ao convocar São Vicente para exortar Daciano

e porque s gentios são  
metidos em grã cigueira  
Vicente em toda maneira  
vamos-lhe fazer sermão  
e metê-los em carreira  
pêra sua salvação.  
(ÁLVARES, 2006, *Auto de São Vicente*, p. 173)

Como bom servo, Vicente acata o pedido do bispo e trava com Daciano uma disputa para convertê-lo

Daciano, a ti convém  
nam crer ídolos danados  
mas em Cristo que em Belém  
nasceu e em Hierusalám  
morreu por nossos pecados.

Que eu não te venho usurpar  
 tua terras mas com paz  
 te venho a declarar  
 como o diabo te traz  
 cego pêra de levar  
 às trevas onde ele jaz.  
 (ÁLVARES, 2006, *Auto de São Vicente*, p. 179)

E então se inicia toda uma disputa que findará no martírio do jovem santo.

Outro auto que relata um milagre é o de *Santo António*, no qual se conta a história da vida do santo casamenteiro. Além da finalidade de apontar um modelo religioso humilde, obediente e sedento de austeridade, acrescenta-se o intenso louvor às Ordens de Santo Agostinho e de São Francisco, também a exaltação da importância da oração, a crítica à cobiça dos bens materiais e a glorificação da devoção à Virgem e ao Mistério da Santíssima Trindade. Tem-se como exemplo de tais características a fala do primeiro frade, que noticia a aspereza e a necessidade de perseverança:

Mas vede, por caridade,  
 se haveis de perseverar nisto.  
 Porque há na religião  
 muito grande aspereza;  
 de lágrimas é o pão,  
 e contínua a oração  
 com grão trabalho e fraqueza.  
 (ÁLVARES, *Santo Antônio*, 2006, p. 52).

O ensinamento através dos exemplos dos santos é uma característica marcante dos textos hagiográficos. É o que se encontra também no *Auto de Santa Bárbara*, no qual a crítica ao Paganismo é acentuada, já que Dióscoro, pai de Bárbara, é gentio, e não apoia a opção da filha, que decidiu entregar-se ao Senhor, aderindo ao Cristianismo. O primeiro sinal da grandeza divina é a conversão de Bárbara, que acontece por meio do batismo realizado por um anjo.

Aqui aparece um Anjo, e diz o Anjo:  
 Barbora fiel amiga

do senhor dos altos céus  
 esforça em o senhor Deus  
 e nam temerás fadiga.  
 Lava-te em nome do padre  
 do filho e do espírito santo  
 e da virgem sua madre  
 nam hajas medo nem espanto.  
 (ÁLVARES, *Santa Bárbara*, 2006. p. 81).

É através da conversão que se alcança a salvação. Em todo o auto, encontram-se vestígios da censura às práticas pagãs. E é por causa do repúdio a essas práticas que Bárbara é martirizada, e acaba por mostrar aos incrédulos a onipotência de Deus.

Assim, a análise dos autos de Afonso Álvares que empreendemos buscou detectar e interpretar questões sociais contemporâneas ao dramaturgo, tendo por mediação o discurso religioso que os fundamenta. Como se viu, os autos têm temas diferentes, uns relatam milagres dos santos; outros, seus martírios, com personagens e enredos próprios, mas sempre deixando entrever a discussão de questões candentes à época do teatrólogo. A unidade temática dos autos, o caráter religioso, torna possível entender melhor como funcionava a sociedade portuguesa de meados do século XVI. Como também é possível observar que os autos de Álvares parecem ter colaborado com o discurso oficial da Igreja Católica no intuito de reafirmar os dogmas frutos do Concílio de Trento, em momento de importantes embates religiosos dentro da cristandade. E, como disse Maria Idalina Rodrigues “a dramaturgia religiosa [tem] a capacidade de arrumar situações, de tecer contrastes, de provocar a resposta do espectador que ora se comove, ora se indigna, ora aprende, ora se diverte” (grifo nosso) (1993, p.72). Sendo assim, a literatura dramática religiosa não é simplesmente o relato da vida de um santo, mas uma fonte histórica, neste caso, de aspectos do povo português, seja do ponto de vista social ou do religioso.

## REFERÊNCIAS

ÁLVARES, Afonso. Auto de Santo Antônio. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 41-74.

\_\_\_\_\_. Auto de Santa Bárbara. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 77-121.

\_\_\_\_\_. Auto de Santiago. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p.125-152.

\_\_\_\_\_. Auto de São Vicente. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 155-197.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras. 1995, p. 179-257.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. p. 307.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Santos em cena: ensinar - comover - divertir. **Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literatura**. Anexo V - Espiritualidade e Corte em Portugal, Séculos XVI a XVIII. Porto. 1993, p. 71-108. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8051.pdf>

VARAZZE, Jacope de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

## ESCRavidÃO E QUESTÕES RACIAIS NA OBRA “ROSAURA, A ENJEITADA”

*Luzinete Rosa Santos<sup>1</sup>*

*Rony Rei do Nascimento Silva<sup>2</sup>*

Entrou logo após ele, acompanhada pelas crianças, uma linda criatura, em cuja descrição é mister determo-nos um pouco. Era uma menina que parecia ter quatorze anos, de belo porte, cabelos de azevi-che, não mui finos e sedosos, mas espessos e de um brilho refulgente como o do aço polido. Os olhos grandes e da mesma cor dos cabelos tinham tal expressão de ingenuidade e doçura, que captavam logo a simpatia e afeição de todos. A boca pequena, com lábios carnudos do mais voluptuoso e encantador relevo, formava com o queixo, algum tanto pronunciado, e o nariz reto e afilado, um perfil das mais delicadas e harmoniosas curvas. A tez do rosto e das mãos era de um moreno algum tanto carregado; mas quem embebesse o olhar curioso pelo pouco que se podia entrever do colo, por baixo do corpinho do vestido, bem podia adivinhar que era o sol, que a tinha assim cres-tado, e que sua cor natural era fina e mimosa como a do jambo. Não trazia mantilha, esses dois côvados de pano ou baeta, em que não andou tesoura nem agulha, e com que as escravas e as mulheres de baixa classe, em S. Paulo, usavam embrulhar a cabeça e os ombros; em vez dela trazia, sobraçado, um bonito chale de lã, e trajava vestido cor-de-rosa; a linda e opulenta madeixa era o único ornato de sua cabeça, e os pés calçavam chinelos de marroquim vermelho. Trajada com tal singeleza e dotada de tanta graça e formosura, oferecia um interessante e gentil modelo de camponesa, digno de ocupar aten-ção e o pincel do mais hábil artista<sup>3</sup>. (GUIMARÃES, s.d. p. 3-4).

---

1 Mestranda em educação pela Universidade Tiradentes-UNIT. É membro dos Grupos de Pesquisa História, Memória, Educação e Identidade (GPHMEI). E-mail: jadyrosas@hotmail.com

2 Doutorando em Educação pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP. É membro dos Grupos de Pesquisa História, Memória, Educação e Identidade (GPHMEI) e Sociedade, Educação, História e Memória- GPSEHM. E-mail: ronysocial@hotmail.com

3 Vale ressaltar, que mantivemos a ortografia original dos documentos aqui trabalhados.

A descrição supracitada nos motiva ao objetivo de compreender aspectos referentes à escravidão e questões raciais na obra literária "Rosaura, a enjeitada"<sup>4</sup>. Trata-se de um romance estruturado numa trama rocambolésca, mas que, sendo complexo em termos narrativos e extenso. Em Rosaura, a enjeitada, reconhecemos o único romance urbano de Bernardo Guimarães por se tratar da única história dele a não se situar em vilas e povoados do interior, tendo uma ação transcorrida, como acabamos de saber, na capital paulista antes do seu enriquecimento pelo ciclo do café e pela industrialização, que a tornaram a mais importante cidade brasileira, cuja região metropolitana veio a congregar um dos principais aglomerados populacionais do mundo, hoje com o maior número de negros e pardos do Brasil (4,2 milhões), conforme os indicadores absolutos. (MENEZES, 2016).

Bernardo Joaquim Guimarães da Silva relatou sua autobiografia emaranhada em uma trama de personagens que viveram histórias de amor impossíveis, inseridos no cenário social do Brasil Império, deste modo, nos faz refletir um contexto escravocrata permeado por questões raciais. A obra foi escrita no momento histórico de instauração das estéticas não românticas, quando o regime monárquico estava enfraquecido, a campanha abolicionista e as lutas republicanas encontravam-se acirradas. Partimos do pressuposto de que Bernardo Guimarães cotejou a obra ainda quando estava em vias de doutoramento na Faculdade. Bernardo Guimarães bacharelou-se em Direito pela Academia de São Paulo<sup>5</sup> no século XIX,

---

4 Tal obra literária, dado o seu forte teor sócio-histórico, serviu de referência para alguns textos acadêmicos por nós localizados, a saber: o artigo "Família e abandono de crianças em uma comunidade camponesa de Minas Gerais: 1775-1875", do professor doutor em história Renato Pinto Venâncio, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o ensaio "Ser mãe: a escrava em face do aborto e do infanticídio", da professora doutora em história Maria Lúcia de Barros Mott, do Instituto Butantan (IBU-BRASIL); o livro A sorte dos enjeitados: o combate ao infanticídio e a institucionalização da assistência às crianças abandonadas no Recife (1789-1832), da professora doutora em história Alcileide Cabral do Nascimento, da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); e o artigo "Escravidão versus emancipacionistas na prosa romântica: as representações senhoriais no romance A escrava Isaura", bem como a dissertação Por que razão não libertaram esta menina? – discurso emancipacionista e perfil do liberto ideal no romance "A escrava Isaura", do mestre em história Kleberon da Silva Alves, do Centro de Educação Tecnológica do Estado da Bahia (CETEB). A esse respeito, ver: Menezes 2016.

5 Os centros de estudos dedicados aos estudos do saber jurídico ficaram localizados um ao Norte, em Olinda e o outro que representaria a região sul, localizado em São Paulo. Esses centros de estudos formaram políticos e homens de ciências, pensadores que decidiam a vida no país. A profissão passou a ser cobiçada, pois, o bacharel tornava-se um intelectual da sociedade local. Essas duas escolas de direito possuíam divergências profundas o que levou Lilia a realizar uma análise profunda a respeito de cada uma. Pois, enquanto a faculdade de São Paulo, seguia o modelo político liberal, a faculdade do Recife seguia uma linha de trabalho ligada às questões raciais. Essas posturas políticas e científicas incidiriam diretamente na imagem do Brasil que seria construída por cada um desses centros de saber. A esse respeito, ver: Schwarcz (1993).

cujos estudantes produziram escritos, poesias, romances, jornais e revistas acadêmicas. Dentre esses escritos, a obra “Rosaura, a Enjeitada” a qual tomamos por objeto de estudo.

O presente trabalho está atrelado ao de projeto de pesquisa intitulado “ROSAURA, A ENJEITADA”: ESCRAVISMO E EDUCAÇÃO NA LITERATURA DE BERNARDO GUIMARÃES qual tomo como objeto de estudo no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Tiradentes, vale ressaltar que o presente trabalho esta ancorado no projeto guarda-chuva da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ilka Miglio de Mesquita intitulado “EDUCAÇÃO, ESCRAVIDÃO E QUESTÃO RACIAL NAS TESES DOS BACHAÉIS DA ACADEMIA DE DIREITO DE SÃO PAULO (1827-1889)” e do programa interinstitucional de pesquisa “MODERNO, MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO: A EDUCAÇÃO NOS PROJETOS DE BRASIS — séc. XIX e XX”. Este último, atualmente em sua segunda etapa, tem o propósito de investigar categorias/noções/conceitos da ideia de moderno e dos projetos de Brasis durante os séculos XIX e XX, cunhados pelos juristas e políticos, bem como a trajetória educacional e suas consequências em relação a estes resultados. Desse modo, o presente projeto de investigação se encontra inserido em um trabalho contínuo, dando seqüência a esses projetos. Dentro desse panorama, buscamos investigar a obra literária “Rosaura, a enjeitada”, que nos levará a compreender sobre aspectos referentes à escravidão e questões raciais.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

O estudo se justifica pela escassez de trabalhos no campo da História da Educação, bem como de pesquisa que tomam a literatura como fonte e como objeto de pesquisa. Zica (2007) orienta-nos quando toma a literatura como fonte em seus textos.

O que permite a utilização deste tipo de ‘documento’ é a renovação pela qual passou o campo historiográfico nos últimos vinte anos. Se por um lado a tradição positivista não considerava a literatura como documento, por outro uma tradição marxista vulgar também a ma-culou relegando-a ao estatuto de produção de elite, e, por isto, não merecedora da atenção dos historiadores. Mas se já temos a oportunidade de utilizar a obra de nossos escritores como fonte, sabemos

também que muitos historiadores ainda não se aventuraram neste campo. Assim sendo, com a realização da pesquisa [...], acredito que contribuiria para um aumento deste tipo de produção historiográfica servindo de estímulo para que os historiadores se utilizem, cada vez mais, da fonte literária. (ZICA, 2007, p. 02).

Tal discussão nos alerta sobre a importância da utilização da literatura como fonte no campo da história da educação, que nos permite através desse documento compreender as propriedades existentes e acessar informações no lugar e no tempo representado, vale ressaltar que a literatura enquanto fonte nos concede descer as particularidades interpretadas através de personagens e lugares, possibilitando entender e desenvolver nossa ideia de pesquisa.

Com a intenção de compor o autor e sua obra, recorremos a Zica (2007) apontando que Bernardo Joaquim Guimarães da Silva nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 15 agosto de 1825 e nessa mesma cidade faleceu em 10 de março de 1884, matriculou-se na Academia de Direito de São Paulo em 1847, bacharelou-se em Direito, em 1852, ano em que publicou seu primeiro livro de poesia. Professor de Filologia e Língua Nacional em Ouro Preto de 1854 a 1858, jornalista na Corte de 1859 a 1861, exerceu o cargo de juiz municipal em Goiás de 1861 a 1863, professor de Retórica e Poética em Ouro Preto, Congonhas do Campo Que luz. Publicou vários romances<sup>6</sup>, dentre eles "Rosaura, a enjeitada", em 1883, um ano antes de seu falecimento em 1884. Ainda conforme Zica (2007), Bernardo Guimarães era um autor profundamente comprometido com o seu tempo. Em seus escritos, o autor trata da escravidão e educação, do lugar do negro e do índio nos projetos de nação no século XIX. Suas obras são marcadas por questionamentos, esperanças e sensibilidade.

---

<sup>6</sup> Bernardo Guimarães cunhou outras obras, a saber: Maurício ou Os Paulistas em São João D'El Rey. (Primeira ed. 1877); Histórias e Tradições da província de Minas Geraes. (Primeira ed. 1872); Índio Affonso. (Primeira ed. 1873); O Ermitão de Muquém. (Primeira ed. 1869); O Seminarista. (Primeira ed. 1872); O Garimpeiro. (Primeira ed. 1872); A escrava Isaura. (Primeira ed. 1875); Lendas e romances. (Primeira ed. 1871); A ilha maldita. (Primeira ed. 1879); Rosaura, a enjeitada. (Primeira ed. 1883); A Voz do Page. (peça teatral apresentada em 1860); Poesias Completas (1852-1883). Rio de Janeiro: INL, 1959 (Org. Alphonsus de Guimarães Filho); Poesia erótica e satírica (1852-1853). Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Org. Duda Machado). A esse respeito, ver Zica (2007).

Para movimentar a produção deste texto, levantamos as seguintes interrogações: Quais os aspectos referentes à escravidão e questões raciais foram ensejados na obra literária “Rosaura, a enjeitada”? Utilizaremos os referenciais teóricos que nos permitem dialogar com a fonte (evidências) como nos recomendou o historiador Edward Palmer Thompson (1981), “Os fatos não podem “falar” enquanto não tiverem sido interrogados.” (THOMPSON, 1981, p. 40). Deste modo, sem questionamentos, as fontes continuam mudas, uma vez que as teorias tornam-se instrumentos que nos permitirá estabelecer um diálogo com a fonte. No texto que compõe a obra “A miséria da teoria” (1981), “Intervalo: a lógica histórica” Thompson intervalando uma obra e outra, analisa a produção do conhecimento histórico, revelando que:

O discurso histórico disciplinado da prova consiste num diálogo entre conceito e evidência, um diálogo conduzido por hipóteses sucessivas, de um lado, e a pesquisa empírica do outro. O interrogador é a lógica histórica; o conteúdo da interrogação é uma hipótese [...]; o interrogado é a evidência, com suas propriedades determinadas. (THOMPSON, 1981, p. 49).

Nesse sentido, fornece um texto que traz possibilidades para a construção da narrativa histórica. A produção histórica foi pensada e praticada por Thompson em uma forte interação entre sujeito e objeto, a história em movimento, sendo este movimento contraditório, que evidencia manifestações contraditórias (mesmo em um único movimento). O real chega até nós através das evidências, das perguntas que lhe propomos, no estabelecimento do diálogo entre evidência e teoria, mutuamente determinantes para a produção do conhecimento histórico. A Teoria – concepções do historiador, conceitos, pressupostos teóricos – é para Thompson (1981) ferramenta de exploração do real. Para esse historiador, o conhecimento histórico é provisório, incompleto, limitado, mas não é inverídico e arbitrário. Assim, o que se pretende é o rompimento com as visões de história que ora supervalorizam o sujeito, ora o objeto.

Segundo Koselleck (2006):

Quando o historiador mergulha no passado, ultrapassando suas próprias vivências e recordações, conduzido por perguntas, mas tam-

bém por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta [...] com os vestígios, que se conservam até hoje, e que em maior ou menor número chegaram até nós. (KOSELLECK, 2006, p. 305).

Através da investigação do passado, mergulhamos na obra literária "Rosaura, a enjeitada", lançando questionamentos ao objeto de estudo proposto fazendo-nos pensar as questões raciais. Para tanto, é preciso, como dizia Le Goff (1994), despír o documento. Trazemos como procedimento metodológico de pesquisa a operação histórica de análise de fonte, realizando uma leitura da obra "Rosaura, a enjeitada", desenvolvendo uma relação do método indiciário proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1991) que permite a reconstrução de fatos históricos através de pequenas pistas e indícios, apoiado nas técnicas de investigação e análise de Morelli, Holmes e Freud. Segundo Ginzburg (1989, p. 152), "indícios", "pistas" ou "sinais" caracterizam o "paradigma indiciário", que se define pela "[...] capacidade, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, de remontar a realidade complexa não experimentável diretamente.". Nesse sentido, os "indícios" são fundamentais, pois "Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la." (GINZBURG, 1989, p. 177). Vale ressaltar que no desdobramento da pesquisa, outras fontes podem ser selecionadas e investigadas à medida que estabelecemos problematizações contínuas com o objeto de estudo.

Ao analisarmos os documentos como nos alertou Bloch (2001), o historiador deve visualizar os documentos e testemunhos como interrogáveis, pois esses só falam se sabemos interrogá-los. Deste modo, ao analisarmos a obra "Rosaura, a enjeitada", é fundamental que seja interrogada para que ela possa permitir uma compreensão, através de análise da fonte, mediante investigação histórica.

### Teses raciais e escravidão no Brasil imperial

E de que cor era tua mãe? – atalhou Lucinda.

– Minha mãe?.. Minha mãe era... era um pouco mais trigueira<sup>7</sup> do que eu.

---

7 Que tem a cor do trigo maduro; moreno, escuro. Relativo ou pertencente ao trigo; trigueiro.

– Ah! logo vi; era mulata – murmurou consigo a preta. – O que eu desconfo vai tomando rumo. E depois, minha, filha? (GUIMARÃES, s.d. p. 17).

O diálogo estabelecido entre Lucinda e Rosaura abre a discussão sobre a miscigenação na obra “Rosaura, a enjeitada.” Com isso, faz-se necessário entender as matrizes do pensamento social sobre as questões raciais no Brasil Império. Segundo Schwarcz<sup>8</sup> (1993): “... [o] cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação.” Neste sentido: “Entender a relevância e as variações na utilização desse tipo de teoria no Brasil no período de 1870-1930”. Estas ideias chegaram tardiamente ao Brasil, ganhando mais força após a desmontagem da escravidão. A narrativa da obra se passou em um contexto de intenso comércio de escravos, como mostra o excerto:

– Qual saudade, nem fome!... Estás com sentido é na mulatinha, que teu pai foi comprar para ti, e que prometeu trazer hoje. Sossega esse coraçãozinho, que ela há de vir; se não for hoje, há de ser amanhã, porque já está comprada e paga.

– Ah! já faz hoje mais de oito dias que papai está comprando essa mulatinha, e nunca mais ela vem. (GUIMARÃES, s.d. p. 3).

A chegada da escrava Rosaura alterou o cotidiano dos moradores da casa, despertando sentimentos afetuosos, até então, sem precedente na casa:

A aquisição da linda escrava Rosaura foi um motivo de festa por muitos dias na família do major. Era um mimo, que há muito o avô desejava fazer à Estela, linda e interessante netinha, que era o seu ídolo; e para esse fim tinha dado amplas autorizações ao genro. O mimo excedeu a sua expectativa, e valia realmente um tesouro. Rosaura, nos primeiros dias, foi antes o enlevo e admiração da família,

---

8 Desta maneira Schwarcz (1993) teve por objetivo de analisar a construção das teorias raciais brasileiras no âmbito acadêmico do Brasil. A autora procurou demonstrar como se deu, após a abolição, a construção das teorias raciais europeias no contexto histórico brasileiro, que era, e continua sendo, bastante singular. Como uma sociedade com grande população negra passa a se enxergar frente às ideias europeias? O fortalecimento das cidades letradas e a ânsia de um projeto nacional foram fundamentais neste período histórico para que estas ideias ganhassem todo um novo sentido, e desta maneira se adequassem à realidade nacional.

do que a escrava da casa. Adelaide a tratava com carinho maternal; Lucinda a rodeava de cuidados e procurava adivinhar-lhe os desejos; as crianças não comiam um doce, uma gulodice qualquer, que não repartissem com ela; o major a chamava de minha tetéia, e o Sr. Morais ficava às vezes a contemplá-la com ar tão terno e embevecido, que não deixava de causar displicência e inquietação à Adelaide. (GUIMARÃES, s.d. p. 10).

As conseqüências deste envolvimento (resultante do aparato afetivo e maternal) podem ser percebidas pelo "contagio de um misticismo quente, voluptuoso, de que se tem enriquecido a sensibilidade, a imaginação, a religiosidade dos brasileiros" (FREIRE, 1995, p. 335). Gilberto Freyre compreendia este influxo recíproco nas relações sociais entre a Casa Grande e a Senzala, pois reconheceu (em diversas passagens de seu livro) a influência cultural decisiva dos grupos étnicos (índios e negros) subjogados na formação do Brasil. Para Freyre, este contato resultou na influência e contribuição material, física, afetiva, sensível, imaginativa, sexual, religiosa na formação da sociedade. Portanto, segundo Gilberto Freyre, as relações entre brancos e negros, senhores e escravos não era dicotômica, mais elas se entrecruzavam. Como conseqüência, o sociólogo menciona que não era rara a cena de famílias patriarcais terem filhos brancos misturados a mulatos e crioulos. Nesse sentido, fica fácil entender o papel desempenhado pela "ama-de-leite" Lucinda:

Temos falado de Lucinda, e temo-la visto fazer um papel importante nesta história, sem lhe darmos o devido apreço. Era uma crioula velha, que havia amamentado sinhá Adelaide, e que a queria como filha. Tinha muito juízo, muito boa alma e muito boas intenções. Além disso, a velha crioula era dotada de tal ronha, penetração e finura para negócios difíceis, como os de que vamos tratando, que faria inveja ao mais hábil diplomata. Lucinda, porém, diferia dos diplomatas em só empregar o seu talento a bem da paz e da prosperidade da família de que fazia parte, e não em multiplicar dificuldades, alimentando o espírito de discórdia. (GUIMARÃES, s.d. p. 25).

Nesse sentido, é possível verificar que a família patriarcal era racialmente mais heterogênea do que se pregava a sociedade brasileira pela pureza

do sangue. Portanto, as escravas tinham uma participação mais íntima no ambiente familiar, convivendo cotidianamente com os membros da casa-grande, ao contrário dos escravos do eito. Segundo Silva (2015), essa intimidade e proximidade das escravas ficavam mais intensas quando elas eram obrigadas a serem amas-de-leite dos filhos de seu senhor. Nas palavras do sociólogo Gilberto Freire:

Numa época como foi o século XIX, entre nós, de grande mortalidade não só de crianças como de senhoras, e em que só o marido vivia, de ordinário, patriarcalmente, até idade propecta, depois de ter casado sucessivamente com três, quatro mulheres e se cada uma ter tido cinco, seis, oito filhos; (...), não deviam ser raros os casos de irmãos por parte de pai que fossem, uns brancos, outros negróides, outros acabocladados. Sob o mesmo nome patriarcal de família, os três sangues. Brancos puros com irmão ou irmã mulata. Indivíduos louros, ruivos até, com irmão ou irmã de cabelo encarapinhado e beiços grossos. Esses casos de três mulheres para um marido tornam difíceis generalizações sobre certas famílias. Vê-se como era fácil, debaixo do mesmo teto de casa-grande ou de sobrado, (...) haver irmãos diversos na raça, na cor, nos traços, na qualidade do cabelo, no próprio teor de sangue. (FREIRE, 1995, p. 32).

Na obra, Bernardo elegeu para exercer, com toda a dignidade, a função do mesmo elemento constitutivo da narrativa, personagens mestiços não só em nível de genótipo, mas agora também em nível de aparência física, o que verificamos pela imagem negroide de Rosaura e Adelaide, imagem essa, em nossa concepção, trabalhada pelo autor tendo em vista uma conscientização étnica nacional. Segundo Menezes (2016), Bernardo Guimarães, em Rosaura, a enjeitada, foi além. Numa bela atitude de não-exclusão, pela boca do referido mestiço de índio com branco, Conrado, ele teve a oportunidade de reconhecer, no caráter híbrido das origens do povo brasileiro, a presença inquestionável não só das etnias branca e indígena, mas também da negra. Eis as palavras do citado personagem:

Em nossa terra é uma sandice querer a gente (van)gloriar-se de ser descendente de “ilustres avós”; é como dizia um velho tio meu: no Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado a flecha ou tocado a marimba (GUIMARÃES, s.d. p. 88).

Podemos observar na obra, um diálogo entre os estudantes que revela uma discursão sobre as teses raciais "nada mais simples, Carlos; com a continuação do cruzamento, a raça africana se depura e aperfeiçoa, e eu tenho visto mais de uma escrava mais branca e mais bonita que sua senhora." (GUIMARÃES, p.117). Os estudantes falam sobre o cruzamento racial e o efeito que se apresentava na população, relatando um crescimento de indivíduos dentro desse processo, afirmando que a raça africana se depura e aperfeiçoa a partir da continuação do cruzamento racial, desse modo as discursões sobre as teses raciais estavam presente nos discursos dos acadêmicos, que tinha sua formação pautada na importância da construção de uma elite intelectual para a construção de novo estado nação. Diante disso podemos perceber que no cotidiano da academia de direito de São Paulo estava presente preocupações de problemas de ordem nacional, vale ressaltar que essa discursão era inerente à formação dos estudantes, que evidencia a visão que a academia permitia que fosse construída nos bacharéis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, podemos concluir que através da obra "Rosaura, a enjeitada", o autor trouxe aspectos do contexto imperial e escravocrata do Brasil no século XIX. Num reflexo desse contexto, a narrativa ficcional passou a ser mais comprometida, sobretudo, pela observação sociológica, ainda que o romantismo continuasse a lançar mão dos mesmos recursos já explorados para a tessitura do enredo romanesco. Eis porque, na estrutura folhetinesca, Bernardo Guimarães inseriu, agora noutra enfoque, a temática social do nosso negro/escravo no romance Rosaura, a enjeitada.

## REFERÊNCIAS

- BLOCH, Marc. **A apologia da História ou ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 30 ed. – Rio de Janeiro: Record, 1995.

GUIMARÃES, Joaquim Bernardo. **Rosaura, a enjeitada**. v. 1. Coleção Saraiva.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. 5. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003. p. 525- 541

MESQUITA, Ilka Miglio. O cotidiano da Academia de Direito de São Paulo no século XX e as representações nos escritos dos estudantes: escravidão, educação e circulação de ideias. **Projeto de Iniciação Científica UNIT**, 2014.

MENEZES, Hugo Lenes. **Folhetim da escravidão**: o caso de Bernardo Guimarães. In: [http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA\\_XI/Hugo-Menezes.pdf](http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XI/Hugo-Menezes.pdf). Acessado em: 11.08.2016.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado** – “Espaço de experiência e horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO/Contraponto, 2006.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Robson Roberto da. O papel social das amas-de-leite na amamentação das crianças brancas na cidade de São Paulo no século XIX. **“Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional”**. 2015.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

## O QUARTO SÉCULO DE ÉDOUARD GLISSANT

*Janaina de Azevedo Bispo*<sup>1</sup>

Com base na atribuição de caráter político à literatura de Glissant enfatizado por DAMATO (1995), na discussão acerca da identidade de HALL (2005), na análise da relação existente entre história e memória de Le Goff (1990), o presente texto apresenta uma reflexão sobre a leitura da história nos textos literários de Édouard Glissant na tentativa de entender a fronteira que existe entre literatura, história, memória e identidade, a partir de seu romance *Le Quatrième Siècle*. Dentro deste quadro, visa-se demarcar a importância do presente romance para a compreensão da história martiniquense ao analisar a representação do discurso que delimita nova história e nova identidade do povo negro da ilha.

Estima-se, ao que se refere à Glissant, que se vê uma escrita coletiva que repousa sobre a busca de concepções plurais. Assim, seu romance marca o traço singular do olhar colonial na busca de desestabilizar os mecanismos unificadores para obter a visão condizente do povo negro da Martinica. É sabido que, ao longo do processo de construção da história de alguns povos o colonialismo exerceu dominação sobre as comunidades, deixando de lado os sujeitos e as versões que diferem de suas próprias experiências, para encobrir as ilegalidades de apagamento histórico e justificar o poder exercido na construção da imagem de glória. A literatura do poeta transforma a história em processo narrativo – que não contém verdade única, como nos documentos oficiais, mas múltiplas facetas da participação do negro na construção da ilha – e retoma a importância da memória para reescrever e reconstruir o passado do negro. Certo de que Glissant deixou através de suas obras a certeza de que preferia um mundo feito de partilhas, de união entre culturas, de compreensão à mistura das línguas e das peles capaz de produzir um novo mundo, este trabalho demarca seus escritos como um viés político das sobrevivências.

---

1 Mestranda em Letras da UFBA.

Vale ressaltar que, a questão identitária em Glissant acontece a partir da análise de pressupostos, conceitos e teorias impostos pela colonização. O autor martiniquense opõe-se a concretude da Totalidade-Terra<sup>2</sup>, e defende a presença no mundo da diversidade dos povos que conquistaram seu lugar libertos da dominação da raiz única, assim, cede espaço para discutir as identidades múltiplas como fluxos de transferências culturais, formas e práticas entre fronteiras permeáveis.

## (IN)VISÍVEIS

Pertencente ao arquipélago das Antilhas, situado no hemisfério Norte entre a América do Norte e a América do Sul, a ilha da Martinica está separada da França – sua metrópole – em distância de 7 mil quilômetros pelo Oceano Atlântico. A ilha, de relevo atormentado, dimensões diminutas, abismos, morros arredondados, temperatura regular e chuvas irregulares, apresenta traços que contribuem para o clima tropical de contrastes, onde o relevo gera diversidade climática a distâncias curtas.

Sobre o autor, ressalto que Glissant nasceu em 1928 em Sainte-Marie, situado ao norte da ilha de Martinica, em meio a plantação de cana de açúcar. O autor concluiu o segundo grau no colégio Schoelcher em Fort-de-France, capital da Martinica e viveu na França para continuar seus estudos como bolsista, onde obteve a licenciatura em filosofia pela Universidade de Sorbonne em Paris.

Atentando para as características, assinalo que por ter nascido em meio a plantação Glissant conheceu a vida dura dos que trabalhavam na exploração da cana de açúcar – produção de recursos advinda da época da escravidão e abolida na ilha da Martinica em 1848 –. Tal fato o fez conhecer a realidade da colônia com sua herança de racismo, analfabetismo e pobreza, elementos que são apresentados em seus escritos. A infância na plantação permitiu ao poeta estar em contato com os contos narrados pelos contadores de histórias, que se construiu no lugar da memória oral, como forma de resistência à opressão colonialista, denominada de oralitura<sup>3</sup>, que por sua vez são as marcas da oralidade revertidas na escrita.

---

2 Esta constatação se opõe a visão de mundo unitário e desfaz a ideia de identidade generalizável à todos os seres.

3 Neologismo que demarca espaço específico para a literatura oral em relação com a escrita, que reverte memórias em produções textuais. Termo que melhor define a literatura oral de evidência a produção literária e cultural do negro.

Conforme pesquisado, foi a nova forma de dependência da ilha da Martinica – ao tornar-se departamento da França em 1946<sup>4</sup> – e suas consequências que preocuparam Glissant levando-o a criar, em 1967, o Instituto Martiniquês de Estudos na tentativa de constituir um centro de reflexão sobre os problemas antilhanos. Em 1971 ele deu início a publicação do jornal *Acoma* para fazer circular os resultados das discussões sobre os problemas culturais, sociais e psicológicos sofridos pela comunidade martiniquense desde a sua departamentalização. Com efeito, parte das considerações obtidas por meio destas discussões encontra-se exposta no livro de ensaios *Le discours antillais*.

É preciso frisar que Glissant conseguiu com o romance *La Lézarde* o prêmio Renaudot – uma das mais importantes premiações literárias na França – em 1958, nesta obra o autor discorreu sobre a relação entre o sujeito, o espaço e a memória, e os acontecimentos políticos vividos na Martinica no período pós-guerra, na tentativa de expor a complexa realidade de seu povo, um tipo de problemática que é tema recorrente na escrita de Glissant. Com o prêmio o poeta deixou de ser um escritor quase desconhecido e atingiu o reconhecimento do público. Em seguida com a produção de outro romance, *Le Quatrième Siècle*, recebeu o prêmio Charles Veillon – prêmio literário suíço – em 1964, trabalho em que o autor descreveu o imaginar do passado pelos cruzamentos das histórias de duas famílias cujas origens remontam a época da escravidão.

A respeito desse tipo de reflexão, o autor compartilha da ideia do escritor jamaicano Stuart Hall – pensador que discute a identidade na pós-modernidade – afirmando ser a identidade algo móvel, definida historicamente e não biologicamente, sobre isso cito:

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; [...] (HALL, 2005, p.87)

---

4 A ilha da Martinica passou a ser um Département d’Outre-Mer (DOM) da França, nesta qualidade goza dos mesmos direitos e identidade legislativa.

Nesse sentido, um indivíduo pode possuir diversas identidades em si. Para Glissant a identidade só precisa ser reafirmada porque existe a diferença, se todos fossem iguais não haveria necessidade de afirmá-la ao mundo, tornando-se ela politizada por estar de acordo com as interpelações da sociedade. Com efeito, o autor constata que a identidade é constituída mediante a interação que se faz em diversidade, estas esferas determinam como o imaginário humano tem se configurado durante todos esses séculos.

Em contrapartida, pertencente a época posterior ao movimento da Negritude, chamado por DAMATO (1995, p.14) “o grande debate sobre a definição da cultura negra”, Glissant toma distância crítica do movimento, cuja fundamentação é dada na abordagem da escritora:

Mesmo escritores que tinham, num primeiro momento, saudado o movimento da Negritude com entusiasmo foram se desiludindo ao perceber que havia diferenças culturais sensíveis entre os negros dos Estados Unidos da América do Norte e os antilhanos, entre estes e os africanos, entre os próprios povos africanos, segundo suas etnias, seus contatos em graus variados com a cultura ocidental. Além de tudo, percebeu-se que era impossível ignorar as marcas deixadas pela colonização e que espanhóis, ingleses, franceses, portugueses tinham edificado de forma diversa seus impérios coloniais. (DAMATO, 1995, p.16)

Contudo, Glissant considera que o movimento foi um passo necessário para se pensar a(s) identidade(s) negra(s) e se resgatar as raízes recalçadas, mas o filósofo martiniquense buscou ultrapassar o momento de raiz fixa para não ficar em posição essencialista e fechado sobre a suposta identidade negra de raiz única.<sup>5</sup>

Posteriormente, nos anos oitenta e noventa, o autor concebeu a identidade-rizoma – conceito articulador da poética da Relação – em que postula uma

.....  
5 Ao ver o início do Movimento da Negritude Glissant percebeu diferenças culturais entre negros de diferentes regiões, e reconheceu que estas estavam atreladas aos processos de colonização, logo ignorar as marcas deste processo seria impossível para a compreensão real da situação dos negros. De início Glissant era adepto à tese da Negritude (conceito desenvolvido por Senghor e Césaire em prol de um retorno às raízes africanas) mais tarde por acreditar que o tema negritude não dava conta das inquietações de reconhecimento da identidade negra, ele elaborou, dentre outros, o conceito de criouliização.

maneira de estar no mundo e com a diversidade, chamada por ele de *Tout-monde*, elaborando, também neste período, o conceito de criouliização. Para pensar a identidade-rizoma Glissant perpassa pelas reflexões dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, que se opõem à raiz única decorrente do pensamento hegemônico do Ocidente fundador do Mesmo – o outro visto como o diferente e que deve ser aniquilado –, por acreditar que a partir do pensamento rizomático se respeita o Diverso – as diferenças consentidas –.

Certo de que ler Glissant é sentir os imaginários, ouvir os ruídos do mundo tal como ele é, a partir da postura de enfrentamento contra o colonizador inserida nas estratégias literárias que encenam a voz do outro, saliento que tal leitura não é uma ação fácil de ser executada em função da sua escrita não simplificada, das inserções de diversos conceitos e teorias, das misturas de vozes que se confundem entre narrador e autor, e pelo pouco número de obras traduzidas que resultam em restrição de público.

Quanto a esse aspecto, Glissant produz uma historiografia carregada de subjetividades, de imaginação e ao mesmo tempo produz narrativa ficcional embutida de dores e realidade, construída dentro do espaço-temporal impregnado de aspectos biográficos e sociais. Trata-se de estratégia que resulta na construção da história que não se detém a testemunho de fatos, mas sim a interpretação passível de recriar aquilo que sempre foi chamado de realidade.

## NARRAR PARA LEMBRAR, NARRAR PARA ESQUECER

As sociedades ocidentais desenvolveram formas específicas de narrativa, uma delas é o romance, surgido na Europa moderna. Para não ficar em posição alheia aos acontecimentos o romance europeu do século XIX passou a vincular fatos políticos, inserindo a colonização como tema, que no entender de Edward Said (2011) o narrar passou a ser fundamental para legitimar ações de conquistas e ocupações.

O romance *Le Quatrième Siècle* foi escrito por Glissant em 1964<sup>6</sup>, nele o escritor retoma alguns personagens de outro romance seu – *La Lezarde*, 1958

---

6 O presente trabalho utiliza uma versão de 1997,

– para dar continuidade a resposta as mazelas da colonização. A obra apresenta uma escrita renovada, abordando a história de vários séculos da ilha sob a escrita em forma de diálogo entre dois personagens que simbolizam o velho – o conhecedor da tradição – e o jovem – o curioso em conhecer e atualizar a luta contra o colonizador –; Através de sua obra, o autor retrata os eventos ocorridos na Martinica através de duas linhas negras: *les Béluse* e *les Longoué*. Descendentes de escravos e marrons<sup>7</sup>, ambos simbolizam o povo da Martinica e, através da temporalidade coletiva, constituem a comunidade singular e mestiça.

A respeito de seu romance, ele não tem a pretensão de ser uma reconstrução épica-histórica, mas a consciência e recuperação da historiografia ofuscada pela Europa. A investida trata-se de uma escrita histórica ficcional popular, de crítica ao ponto de vista colonial, que cede espaço para a periodização simbólica dos fatos, na tentativa de desmontar a historiografia oficial e os heróis nacionais.

Percebe-se no romance a postura de enfrentamento contra o colonizador no momento em que o autor reescreve e encena a voz do outro ao dar o poder da palavra a personagens marginalizados que vão (re)conduzir a história a partir de suas memórias. Glissant se apropria da história oficial e a reescreve a partir do ponto de vista do colonizado, e assim dá início ao processo de descolonização. Esta postura política assumida pelo autor é a representação do outro olhar e o demarcar da narrativa pós-colonialista.

O personagem Mathieu é um historiador em busca de outra história da região, a história que não é encontrada nos livros e arquivos escritos pelo colonizador. Ele vai ao encontro do *quimboiseur* – o conhecedor da tradição oral – *papa Longoué* que conhece também o seu papel enquanto portador da memória, como se percebe no seguinte fragmento:

Et on ne peut pas dire, pensait-il encore (accroupi devant l'enfant),  
on ne peu pas dire qu'il n'y a pas une obligations dans la vie, quando  
même que je suis là um vieux corps sans appui pour remuer ce qui

---

7 Nome dados aos negros que fugiam do sistema escravagista e representam a resistência e heroísmo da ilha.

est fait-bien-fait, la terror avec les histoires depuis si longtemps, oui moi là pour avoir cet enfant devant moi,[...] (GLISSANT, 1997, p.13)<sup>8</sup>

Por não encontrar nos livros didáticos e arquivos escritos a resistência de seu povo, o personagem vai buscar o patrimônio negro na memória dos velhos. *Longoué* é portador da oralidade, por meio dela se recupera memórias e saberes que vão além da exposição de dados e evoca-se o sentir e o ver descolonizado.

Através de *Le Quatrième Siècle*, o dramaturgo exprime o mundo conflituoso, de errância e violência que passou pelo navio negreiro, viveu o sistema de plantação e carrega as marcas da marronagem. Ele é também a denúncia a auto alienação, a falta de autonomia histórica e a possibilidade de por meio da escrita abrir novas maneiras de pensar a história do povo. Vale ressaltar que, a noção de totalidade utilizada por Glissant coloca a consciência humana contra o mundo que lhe percebe.

Analisando, *Le Quatrième Siècle* porta dimensão ampla que desconstrói os relatos oficiais criados por nações dominantes ao mesmo tempo em que legitima a nova ordem social, quando propõe o reconhecimento das contradições internas vividas por algumas sociedades que se formaram a partir dos processos de colonização. Dessa forma, o autor descentra de forma simbólica a autoridade dos modelos ocidentais sociais, políticos e históricos que conduzem o mundo. Ao final do romance Glissant questiona a autonomia do povo antilhano que em tudo assimilou a França, evidenciando a maneira como o mundo segue os modelos considerados de prestígio.

No que compete a memória em *Le Quatrième Siècle*, há, por meio dela, a reapropriação do espaço, o resignificar do lugar e da história do negro Martiniquense e o se apossar de sua cultura, dando início ao processo de resistência a violência epistêmica que se faz presente na atualidade nas Antilhas. Glissant quando faz o tempo acumular e entrelaçar memórias rompe com

.....  
8 "E não se pode dizer", pensava ele ainda (acocorado diante do menino), "não se pode dizer que não existe uma obrigação na vida, mesmo se eu sou aqui um velho corpo sem apoio para remexer o que está feito-bem-feito, aterra com as histórias há tanto tempo, sim eu aqui pata ter este menino diante de mim,[...]" (GLISSANT, 1928, Trad. de Cleone Augusto Rodrigues, p.15)

a linearidade do pensamento cronotrópico. Em síntese, a memória negra no romance dialoga de maneira crítica com outras memórias de forma a evidenciar as transformações históricas, as novas apropriações de fatos e reconstruções dos acontecimentos realizadas a partir do olhar descolonizado. Nesse sentido, o poeta utiliza as memórias oficiais para problematizá-las e inserir novas estratégias de reescrita da história.

Sabe-se que a história inicia seu trabalho sistematizada pelo aspecto memória buscando esclarecer aquilo que no passado não fora compreensível. LE GOFF avalia a situação:

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (LE GOFF, 1994, p.477).

Tal observação é pontual, as reflexões tecidas por teóricos como Le Goff, afirmam que a memória fornece subsídios para a compreensão do funcionamento passado e atual das sociedades, logo a perpetuação desta através do imaginário coletivo estabelecerá relação com os textos literários e fará deles veículo poderoso da história omitida.

A literatura por muito tempo ocupou lugar erudito, em que as minorias sociais ficavam sem valorização estética para a produção cultural. Dessa maneira, Glissant buscou o ineditismo, construindo através do discurso o novo olhar aos sujeitos e espaços marginais. O filósofo martiniquense criou espaço discursivo próprio como mecanismo necessário para a obtenção da voz antes não alcançada, inclui uma temporalidade não demarcada, mas suficiente para a representação da existência. Sua escrita de cobrança quer pela própria voz exigir seu lugar como igual nas letras e na sociedade, se posicionando em meio ao mal-estar social.

A escrita Glissantiana é resposta a exclusão, ao privilégio incontestável, as distorções raciais, aos silêncios, ao uso de estereótipos e a todo apagamento histórico. Seu escrever constitui ato essencial de sobrevivência das vozes que ecoam a trajetória de dor e que se mostram para curar as feridas. Através de *Le Quatrième Siècle* o autor busca a valorização da identidade negra

e da diversidade cultural, caminhando na contramão do preconceito e da intolerância. Ele atreve-se a questionar o discurso hegemônico etnocêntrico europeu que ignora a proatividade da identidade racial do negro da Martinica inserido em local de subserviência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Glissant antes de ser objeto de denúncia ou de comemoração é fonte do encontro entre dois mundos diferentes: a França e a Martinica. Nela existem poética e estética na tentativa de resgate dos sofrimentos daqueles que atravessaram o mar, modulando outras vozes para devolver a memória esquecida. O autor elaborou uma antologia própria, com abordagem inédita, o que ajudou a fundar a literatura crioula e junto com ela o repensar do encontro entre raças, culturas e línguas, que por meio da literatura enaltece as diferenças linguísticas e étnicas, resultando em uma literatura única de confronto ao hegemônico, por expor os exílios sofridos pelas línguas, pessoas e locais.

Através da memória Glissant reinventa o passado e a história Antilhana e visibiliza a comunidade singular e mestiça. Ele a utiliza como forma de dissolver os eventos e heróis oficiais, e para enaltecer a vida cotidiana da população negra não registrada pelos livros. O personagem *Longoué* aparece com suas memórias para reescrever as figuras heroicas negras, por ser ele o primeiro marrom da ilha. Sua escrita espiral, que rompe com os modelos lineares favorece as errâncias e repetições encontradas no artifício da memória.

O povo negro emerge de uma realidade construída pela desordem colonial, negatividades e perguntas sem respostas. As relações igualitárias e diversas histórias estão sufocadas pela história oficial, diante de tal constatação Glissant buscou espaço de expressão, em que houvesse aceitação da diferença. Os escravos e seus descendentes viveram como exilados, proibidos de desenvolver qualquer relação de livre escolha com a terra e o lugar a que estavam destinados a trabalhar e viver. Da alienação de sua própria história e identidade resultou a falta de reconhecimento do negro na história e cultura, porque o fim do colonialismo enquanto relação política não significou seu fim enquanto relação social.

O romance de Glissant é inconformismo e busca de liberdade, ele é resgate e cobrança pela voz do negro. O autor cobra o reverso da história de silenciamento na tentativa de afirmar a identidade travada na garganta, de denunciar a sua voz e lamentos inaudíveis sufocados nos porões dos navios e de gritar todo sofrimento ignorado. Essa voz surge para exigir que lhe escutem, mas ainda é a voz oprimida, com marcas da violência sofrida e do sangue derramado.

A marginalização do negro está ligada a ideologias de inferiorização difundida por meio de imagens estereotipadas. Ditos e ditados por raciocínios hegemônicos, o sujeito negro passou a ser representado por imagens fixas, que em sua maioria correspondem a representações imaginárias. *Le Quatrième Siècle* é uma espécie de “poesia” do cotidiano que associa o relato de verdades ao mesmo tempo em que questiona estas verdades.

## REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

DAMATO, Diva Barbaro. Édouard **Glissant: poética e política**. São Paulo: ANAMBLUME, 1995.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GLISSANT, Édouard. **Le Quatrième Siècle**. Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Quarto Século**. Trad. De Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LE GOFF, Jacques. 1994. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana. Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, SP, 2003.

## TORTURA E ETERNO RETORNO: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS

*Juliana Santos Monteiro Vieira*<sup>1</sup>

Conforme ilustra o professor da Universidade Federal de Pernambuco e escritor sergipano Luciano Oliveira, em sua obra *Do nunca mais ao eterno retorno: uma reflexão sobre a tortura* (2009), a tortura configura-se como um instrumento de controle social, vigente nos primórdios até a contemporaneidade, apesar de abolida das Constituições em meados do século XX, por influência dos ideais humanistas que evoluíam desde o século XVIII. A prática justificou-se como meio de atingir objetivos penais, políticos, religiosos, econômicos, a partir do impulso dominador humano.

Foi parte da política do Estado europeu, com seu uso sistemático do século XI ao XVII, tendo seu auge no período da Inquisição. A tortura tornou-se, neste período, imperativo para manutenção do próprio Estado, sendo incentivada e aprimorada na Idade Média. Com o advento capitalista, a tortura passa a não mais relacionar-se unicamente ao corpo, fazendo parte de uma consciência abstrata que age mais intrinsecamente “[...] *sob a vontade, o intelecto, as disposições*” (FOUCAULT, 1987, p. 21). A condenação em âmbito legal da prática física coercitiva não impediu a tolerância e a utilização dos meios de tortura como afirmadores das políticas raciais e ideológicas, em âmbitos repressivos civis ou de guerrilha.

O Brasil, pensado sob essa lógica, possui características específicas relacionadas ao seu povo miscigenado e a sua história cultural perpassando a indissociável relação entre pobreza e periculosidade. No período de ditadura militar, de 1964 a 1985, utilizou-se da tortura de forma abrangente contra opositores políticos, fazendo dela um instrumento legítimo do Estado, principalmente a partir da instauração do AI-5 em 1968. Todos esses mecanismos foram legitimados pelo saber dos profissionais da saúde, do direito, da

---

<sup>1</sup> Mestranda em Educação pela Universidade Tiradentes/SE, graduada em Psicologia (2014) pela Universidade Tiradentes/SE. Colaboradora dos grupos GHENO/CNPQ (UNIT/SE) e GPECS/CNPQ (UFS/SE). E-mail: juhsantosvieira@gmail.com

economia, do jornalismo, que através de suas palavras e laudos auxiliavam na 'limpeza social' (COIMBRA, 2001, p. 03).

A institucionalização da tortura ocorreu durante a ditadura militar brasileira e foi pensada, teorizada e autorizada, de acordo com um desígnio utilitário ligado à necessidade de manter a ordem social e para obtenção de confissões. Essa naturalização de mecanismos de tortura fez parte da história do país e criou os 'dispositivos de periculosidade' que produzem formas de aceitação social dessa prática. Juntam-se aos dispositivos, a 'indizibilidade' e a negação do problema por parte das instâncias jurídico-militares, agentes predominantes de tortura, mascarando e banalizando a abordagem do assunto, tratando-o como algo já superado (OLIVEIRA, 2009, p. 40).

Formulado em 1881, por Friedrich Nietzsche na obra *Ecce homo*, o conceito de eterno retorno é utilizado por Luciano Oliveira para demonstrar o movimento temporal incessante realizado pelas instâncias de poder, independentemente do nível de desenvolvimento ou consolidação democrática, fadados a utilizar-se da tortura como instrumento de manipulação e controle social. Entende-se, baseado em uma análise sócio histórica, que a utilização desse mecanismo de controle demonstra-se como um *continuum* de violência, exclusão e violação dos direitos humanos ao passar dos séculos. É relevante então, refletir sobre as especificidades brasileiras na prática da tortura, sob o ponto de vista do conceito, como lei que fundamenta um retorno inevitável de fenômenos universais.

## HISTÓRIA DA TORTURA NO BRASIL

Quase idêntica ao seu percurso histórico, a tortura no Brasil tem uma longa trajetória. Iniciada no período colonial e no Império, indígenas e escravos sofriam intensamente investidas de técnicas rudimentares de tortura advindas da Europa. Já no 1º período ditatorial, sob a presidência de Getúlio Vargas no Estado Novo notificavam-se casos de tortura como meio de controle social. Radicalizou-se, tornando institucionalizada no 2º período da ditadura militar, a partir do estabelecimento do AI-5 em 1968, sob comando da extrema direita dos setores do exército. Eram aplicadas técnicas mais científicas com profissionais treinados, sob atenta vigilância americana, nação referência na formação de torturadores (COIMBRA, 2001, p. 14). Essas ações foram

incentivadas pelo Estado, com condecorações e incentivos financeiros aos responsáveis, fazendo parte de uma política não tão silenciosa.

Na década de 1980, alguns avanços mundiais foram realizados sobre o assunto. A ONU celebrou a *Convenção contra a tortura e outros tratamentos ou penas cruéis, desumanos ou degradantes* (1984), na qual estabeleceu o entendimento claro do conceito de tortura. A Convenção Interamericana ratificou no Brasil o Decreto 98.386 de 09.11.89, no qual também estruturou-se uma conceituação própria da tortura. Apesar do respaldo internacional, da vivência cultural predominante e dos avanços nas definições legais deste crime<sup>2</sup>, a tortura no Brasil ainda não havia sido contextualizada criminalmente. Portanto, considerava-se impossível sua penalização, pois não havia uma definição criminal e punitiva. A tipificação penal da prática de tortura no Brasil tem apenas em 1997, na edição da Lei n.º 9455 – Lei da Tortura, o que vem a ser o crime definido, trazendo-a não só para o âmbito institucional, mas também para o âmbito doméstico. Importante salientar que o delito configurado é material, ou seja, deve trazer vestígios corporais, não havendo a criminalização da violência psicológica.

Art. 1º Constitui crime de tortura:

I - constranger alguém com emprego de violência ou grave ameaça, causando-lhe sofrimento físico ou mental:

- a) com o fim de obter informação, declaração ou confissão da vítima ou de terceira pessoa;
- b) para provocar ação ou omissão de natureza criminosa;
- c) em razão de discriminação racial ou religiosa;

II - submeter alguém, sob sua guarda, poder ou autoridade, com emprego de violência ou grave ameaça, a intenso sofrimento físico ou mental, como forma de aplicar castigo pessoal ou medida de caráter preventivo.

Pena - reclusão, de dois a oito anos.

§ 1º Na mesma pena incorre quem submete pessoa presa ou sujeita a medida de segurança a sofrimento físico ou mental, por intermédio da prática de ato não previsto em lei ou não resultante de medida legal.

---

2 Lei de Crimes Hediondos (Lei 8.072/90); Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei 8.069/90, artigo 233);

Salienta-se que as medidas tratativas para punição do ato torturante ainda não englobam todas as formas e dimensões da violência, o que permitiria gerar o retorno da utilização deliberada, já que a punição para certos aspectos continua sem julgamento. A punição de agentes públicos que se utilizam do poder para essa prática, apesar de prevista em forma específica na Lei da Tortura, ainda não se demonstra legitimada, sendo incontáveis os casos antigos e recentes de absolvição ou liberação sem rigorosa investigação dos acontecimentos (CORREIA, 2015, p. 30). Essa norma constitucional de eficácia limitada e consideravelmente atrasada, demonstra como o Brasil é reticente e seletivo no que diz respeito aos direitos individuais *versus* a política de controle social.

Apesar de sermos signatários de vários Tratados e Convenções Internacionais (Convenção Interamericana para Prevenir e Punir a Tortura da OEA e a Convenção contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanas e Degradantes da ONU), é cediço que o Brasil levou quase 50 anos para tipificar a conduta criminosa da prática de tortura. Outrossim, percebe-se que, conquanto tenhamos tipificado através da Lei 9455/97 o que é tortura, poucos são os casos em que se consegue aplicar tal lei, pois, embora haja a conduta degradante e absolutamente desumana, ou seja, o constrangimento com emprego de violência ou grave ameaça, não estão na maioria das vezes, presentes as circunstâncias elementares necessárias para a tipificação destas condutas como tortura (SILVA, 2006).

A permissividade com que o Estado e a própria população tratam os instrumentos de tortura denotam que mesmo sendo considerado um delito imprescritível e insuscetível à anistia, a criminalização do ato tem preferências de público, nível social e estratificação de poder.

## O ETERNO RETORNO DO MESMO

O mais pesado dos pesos. — E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisi-

velmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência (...)! Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! (NIETZSCHE, 1983, p. 209)

O conceito referenciado por Nietzsche em 1888, na obra *Ecce Homo* refere-se à concepção de um retorno infinito de fenômenos universais; casos idênticos que aconteceriam na mesma ordem e sequência, a partir da conexão entre as forças que regem o mundo. Não há uma linha inicial e final no percurso do mundo e sim um ciclo onde tudo retorna, de forma finita e caótica, como lei originária. O círculo é, dessa forma, um autêntico símbolo da natureza.

Nietzsche busca compreender o eterno retorno diante de duas perspectivas: a cosmológica e a psicológica. Sob a vertente cosmológica compreende o mundo composto por um número inalterável de forças, regido por um processo circular que se opõe ao entendimento usual de uma evolução histórica do homem, compondo na verdade, uma história muito mais direcionada à uma universalidade natural. Do ponto de vista psicológico pretende evidenciar o eterno movimento circular dos sentidos e sentimentos humanos, relacionado a uma psicologia geral da humanidade, um coletivo emocional inalterável.

O conceito referenciado não consiste em uma ideia completamente inédita, já que as ideias nietzschianas se referenciam nos Estoicos, escola filosófica que durou cerca de 500 anos em Atenas, cuja doutrina de Heráclito (535-475 a.C.), filósofo pré-socrático, influencia o pensamento. Para ele, o mundo é uma mistura de dois lados do mesmo objeto que agitam-se constantemente. Os contrários confluem em uma harmonia invisível, sendo o uno apenas entendido em sua relatividade configurada na aparência e não na derivação de um princípio originário, retornando a uma concepção de multiplicidade de forças.

## ANÁLISE

Diante dos fatos aqui apresentados, demonstra-se pertinente comentar a obra de Luciano Oliveira em paralelo com os aspectos particulares da cultura brasileira, no que tange principalmente as suas especificidades. A tortura como instrumento de controle utilizada no Brasil desde seu período colonial conserva elementos simbólicos que ressoam na contemporaneidade e permitem vislumbrar conteúdos políticos e culturais próprios. A utilização do conceito nietzschiano pelo autor exibe certa originalidade para pensar o tema, uma questão que a muito necessita de atenção por parte dos intelectuais e pesquisadores. Porém, algumas observações precisam ser realizadas para melhor delinear os entendimentos nesta discussão.

Conforme explicitado anteriormente, o público a quem se destinou a tortura no Brasil se diferenciou de acordo com uma determinada época; os interesses e objetivos seguiram essa mesma lógica. Inicialmente com os índios e negros, a tortura reafirmou seus papéis de submissão perante colonizadores estrangeiros que dominaram seu território, suas crenças, seus corpos. A partir dessa dominação inicial, esses grupos permaneceram na história do Brasil em âmbitos periféricos e marginalizados, tendo seus direitos mais básicos rejeitados.

Já no período da ditadura militar houve a necessidade de uma reafirmação de poder, onde os torturados eram presos políticos, pessoas que de certa forma, ameaçavam a soberania do poder ditatorial por sua organização e resistência. A confissão, mesmo forçada e nem sempre real, era o meio pelo qual a tortura reafirmava uma política silenciosa de 'verdade viva'. Os opositores do regime eram então, transformados em vilões sociais ocorrendo uma espécie de criminalização do torturado.

O que se reverbera enquanto eterno retorno da tortura no Brasil, não é seu público alvo em si, que sofre mudanças: de setores mais vulneráveis da sociedade para inimigos políticos letrados ou intelectuais; mais os 'mecanismos de indizibilidade' utilizados para ludibriar a opinião pública e transformar as vítimas de tortura em pessoas marginais, que de certa forma 'mereceriam' passar por essa violação de direitos. Une-se a isso a frouxidão com que esse crime é tratado no país, que até os dias atuais estimula de forma institucionalizada a

dessensibilização da violência, utilizando-se dos maus tratos como meio de aprendizado ou de afirmação do poder (CORREIA, 2015, p. 35).

Sabe-se então, que o público atual da tortura, em sua grande maioria, voltou a estar associado as classes periféricas, alvos sistemáticos de agentes estatais, principalmente policiais e agentes penitenciários, segundo Relatório *Uma Experiência de Monitoramento de Detenção para Prevenção da Tortura* da Pastoral Carcerária, publicado em 2010. Com objetivo de limpeza social, essa política de Estado se efetiva através de uma moralidade coletiva que torna aceitável a utilização da tortura como meio hipotético de resolução de crimes.

Salientamos que os padrões coloniais e os padrões contemporâneos se assemelham, sendo a ditadura uma época específica e particular da história, que atinge outra parcela da população brasileira (classe média/alta), que ainda não havia sido envolvida nesta situação, que desde a fundação do território é habitual. Na ditadura, os requintes instrumentais de tortura eram mais sofisticados e provinham de profissionais treinados para o exercício daquela função. Nos períodos anteriores e na contemporaneidade, isso é tratado de forma mais rudimentar, como um 'currículo oculto' de sustentação e de controle, que se inicia na formação dos agentes de segurança e se reforça sob um imaginário coletivo de violência utilizado principalmente sob camadas invisíveis da população.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da obra *Do nunca mais ao eterno retorno: uma reflexão sobre a tortura* (2009), do escritor sergipano Luciano Oliveira buscamos refletir neste texto acerca das peculiaridades da trajetória do Brasil como nação com longa e ampla utilização histórica da tortura como meio de controle social, como política de Estado. A omissão do poder público e da própria população permanece legitimando práticas de higienização social que atuam sob grupos mais vulneráveis.

Como se nunca tivessem existido, esses mecanismos permanecem instaurados nas instituições como conteúdos ocultos e no imaginário popular a partir de uma lógica de 'indizibilidade', no qual prefere-se manter, como uma espécie de moralidade social. Nesse contexto, referencia-se o conceito de

‘eterno retorno’ utilizado por Friedrich Nietzsche (1881), para compreender essa política silenciosa transposta por aspectos de poder, que circula de forma eterna e ininterrupta, mas que conserva suas especificidades.

## REFERÊNCIAS

COIMBRA, C. M. B. **Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história.** Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v6n2/v6n2a03.pdf>> Acesso em: 10/08/2016

CORREIA, M. B. **Polícia e tortura no Brasil:** conhecendo a caixa das maçãs podres. Curitiba: Editora Appris, 2015.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

NIETZSCHE, F. Gaia Ciência. In: **Obras incompletas.** Trad. e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1983.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo:** como alguém se torna o que é. Trad., notas e pós-fácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

OLIVEIRA, L. **Do nunca mais ao eterno retorno:** uma reflexão sobre a tortura. Coleção Tudo é História, nº 149. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

SILVA, U. S. **Considerações sobre o Crime de Tortura.** 2006. Disponível em: <<http://www.teiajuridica.com/tortura.htm>>. Acesso em: 18/07/2016

## FONTES

Relatório Pastoral Carcerária. Relatório sobre Tortura: uma experiência de monitoramento dos locais de detenção para prevenção da tortura. Disponível em: [http://carceraria.org.br/wp-content/uploads/2012/10/Relatorio\\_tortura\\_revisado1.pdf](http://carceraria.org.br/wp-content/uploads/2012/10/Relatorio_tortura_revisado1.pdf)

Código Penal (1997). Site do Palácio do Planalto. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9455.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9455.htm).

## A CULTURA E A PERIFERIA: UMA ANÁLISE DO SARAU DA ONÇA

*Vyrna Isaura Valença Perez<sup>1</sup>*

O objetivo deste artigo é, além de abordar às questões formuladas a seguir, explorar o conceito de cultura considerando, assim como Geertz, que a cultura é composta por estruturas que possuem significado socialmente estabelecido (1989, p.23) e também como um instrumento de discurso sobre as margens, de resistência dessa periferia marginalizada, histórica e socialmente excluída. Após a análise conceitual e crítica de cultura na contemporaneidade, será analisado o Sarau da Onça, manifestação cultural criada por um grupo existente na periferia de Salvador que discute e enfrenta os problemas da comunidade por meio da poesia e da sua arte engajada, acreditando, assim como Eagleton que ‘a cultura pode agir como uma crítica do presente ao mesmo tempo em que está solidamente baseada dentro dele’ (2005, p.38).

Mas, afinal, o que é a cultura? Como a cultura se “transforma” e se expressa nas periferias? E como esta cultura tida como periférica influencia as manifestações das narrativas contemporâneas? São esses os questionamentos que esta reflexão procurará responder.

Com base nas questões acima explicitadas, começaremos procurando encontrar uma definição de cultura dentro do contexto estabelecido para, em seguida, situar o Sarau da Onça. A razão é simples: dentro da academia a cultura segue, como outros, o viés canônico, na medida em que tem seus limites pré-estabelecidos, todavia, Kuper (2002) reitera que a cultura não é uma questão de raça e sim uma questão de ideias e valores; se o Sarau da Onça é uma manifestação artística composta, em sua maioria, por negros, esse já é um grande motivo para que se torne marginal. Mas

---

1 Mestranda do Programa em Crítica Cultural da UNEB – Universidade do Estado da Bahia, Campus II – Alagoinhas/BA. Pesquisadora da linha Sexualidades e Direitos Humanos do Grupo Enlace. E-mail: vyvalenca@hotmail.com

[...] cabe a nós, pesquisadores do campo dos estudos literários, apostarmos em novos narradores, que possuam uma vasta produção narrativa e não estejam necessariamente na academia. É preciso abrir o olhar para produções narrativas não acadêmicas, mas que podem intervir no meio, tendo, assim, um olhar científico sobre as narrativas orais que, apesar de influenciadas por toda a forma de progresso, persistem como uma necessidade estética entre aqueles que escutam e transmitem. (PRZYBYLSKI, 2014, p.191)

A criação, a constituição e o funcionamento do Sarau da Onça representam essa produção cultural da periferia de Salvador, com toda sua autenticidade, que valoriza a identidade e a verdade do que é produzido e discutido à margem da sociedade soteropolitana, agindo de acordo com o pensamento de que 'todo grupo cultural deve ter direito a um nível significativo de autonomia e ser ouvido nos assuntos de interesse coletivo'. (KUPER, 2002, p.296). Daí o slogan do Sarau ser 'de nós, para nós e por nós mesmos'<sup>2</sup>. Vamos à análise da 'Família SARAU DA ONÇA'.

## REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE CULTURA E A CRÍTICA DA CULTURA

A cultura é apreendida no decorrer do tempo e é resultado de uma atitude mental coletiva, de ideias, valores, princípios e ações perpetradas no meio social pelos indivíduos, seja de maneira isolada seja conjuntamente, de maneira que a cultura, segundo Eagleton (2005), não está dissociada da sociedade, nem de acordo com ela, constituindo uma crítica da vida social e também uma cumplicidade. Tanto a cultura é produto da sociedade como a sociedade é um produto da cultura, sendo inquestionável a inter-relação entre elas.

Por isso é que os grupos sociais, assim como os grupos culturais, são diferentes. Suas razões de ser são diversas e, em se tratando de periferia, há quase sempre uma necessidade de se quebrar estereótipos, de se mostrar que nem só de violência é constituída a periferia. Se tomarmos como exemplo a Cidade de Salvador, temos um grande número de grupos culturais

---

<sup>2</sup> Trecho disponível em <http://saraudaonca.blogspot.com.br/>

(Olodum, Ilê Aiyê, Sarau de Itapuã, dentre outros) trabalhando, simultaneamente, na expressão de seus ideais, princípios e ações dentro de um mesmo espaço territorial (Salvador), mas com enfoques e significados bem distintos, uns atuam na música, outros, na dança, alguns, na poesia, muitos na conscientização de gênero, outros em movimentos contra a violência racial e/ou policial. Todos com um trabalho peculiar, fruto de influências externas e do meio e momento em que foram e são articulados.

Ou seja, mesmo que as comunidades sejam diferentes, com histórias peculiares e singulares, há algo que as une: a necessidade de legitimação de seus fazeres.

As questões até aqui levantadas, e a própria tentativa de sistematizá-las em respostas, nos leva à uma reflexão acerca da cultura que perpassa a economia e justiça social, ponto em que concordamos com Eagleton de que 'a cultura é um nível dominante da vida social' (2005, p.47).

Por isso os grupos sociais que querem ganhar destaque nas suas comunidades e fortalecer o seu movimento cultural estão se organizando e passando a atuar na esfera não só social e cultural, mas também nos âmbitos da política e da economia, divulgando os seus produtos não só na comunidade, mas também nos meios digitais e mídias sociais, fazendo performances cada vez mais engajadas e revestidas de uma visão crítica da sociedade contemporânea e de seus valores. Qual seria, então, a influência da cultura na periferia e a ressonância da periferia na cultura?

## DA INFLUÊNCIA DA CULTURA NA PERIFERIA – O SARAU DA ONÇA

A partir de todas as considerações até agora elencadas é necessário, então, analisar a influência que a cultura possui sobre as manifestações da periferia, com ênfase na noção canônica, acadêmica e teórica de cultura, tão esmiuçada acima, para explorar o campo onde a mesma se expressa, a comunidade marginalizada, visando responder às seguintes questões: Como a cultura se 'transforma' e se expressa nas periferias? E como esta cultura tida como periférica influencia as manifestações dos grupos sociais e as narrativas contemporâneas?

É justamente nesse campo de pesquisa que o presente trabalho se instaura, no debate político e social da cultura produzida na periferia, por grupos

sociais e culturais organizados e que trabalham para levar poesia, música, dança, teatro, performances e lazer para as comunidades à margem da sociedade intelectualizada e elitizada brasileira.

Nesse sentido, Kuper (2002, p.289) entende que o debate sobre cultura voltou a ter um caráter político, a partir dos estudos culturais e do reconhecimento do multiculturalismo, assuntos de suma importância enquanto conceitos, mas que exploraremos apenas no que poderá aprofundar nossa reflexão. Assim, sobre os estudos culturais e o multiculturalismo destaca-se que:

O grupo dominante simplesmente impõe suas próprias características ideais como normas definidoras e tacha qualquer um que seja diferente como fora do padrão. (...) Os multiculturalistas transferem essas proposições para um programa político, confirmando o direito de ser diferente e o valor da diferença. (KUPER, 2002, p.296)

São direitos, portanto, defendidos pelo multiculturalismo o direito de ser diferente, o direito de valorização da diferença, direito a autonomia dos grupos culturais e o direito desses grupos serem ouvidos. Portanto, deve ser reivindicado o ser diferente, o direito de viver a plenitude de sua identidade racial, religiosa e de gênero (para situar em três marcadores sociais apenas) sem restrições, sem limitações, sem o medo institucional que permeia à população marginalizada brasileira.

Então, tratar desses grupos culturais da periferia, analisar o Sarau da Onça<sup>3</sup>, é entrar na seara de discriminação racial e social, é enveredar por caminhos onde ser diferente significa perda de direitos e exclusão de oportunidades, mas também é descobrir como a resistência cultural, a funcionalidade da arte e a própria arte engajada são capazes de transformar a sociedade. É enxergar a cultura como recurso para um fim.

O Sarau da Onça, que acontece no bairro de Sussuarana Velha (filho do Sarau Bem Black), segundo informações fornecidas no seu blog, nasceu da necessidade de enfrentar o aumento dos índices de violência contra os jovens negros do bairro de Sussuarana, situado na periferia de Salvador/BA,

---

3 Todas as informações estão disponíveis no link <http://saraudaonca.blogspot.com.br/>

e demonstra que a sociedade tem consciência desta realidade e que não é indiferente, tampouco manterá o silêncio. 'A arma utilizada são as palavras da boca dos poetas e poetizas das baixadas e vielas do bairro'<sup>4</sup>.

O grupo tem feito apresentações no bairro aonde vem arrastando vários participantes, é um evento aberto para qualquer pessoa, independente de raça, religião ou segmentação política, se mostra aberto para os convidados também participarem através de discussões ou até mesmo levando suas poesias. (Blog do Sarau da Onça)

Sandro Sussuarana, idealizador do Sarau, em entrevista concedida à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mauren Przybylski, na Revista Boitatá delimita e define o Sarau da Onça, dizendo:

O Sarau da Onça nasceu da necessidade de se fazer frente ao que vem ocorrendo em Salvador nestes últimos anos: o aumento dos índices de violência contra os jovens negros do bairro de Sussuarana, muitas vezes dá-se a impressão de que parte da sociedade não está consciente desta realidade ou pela indiferença preferem guardar o silêncio. Por isso que o jovem se posiciona, pois não é possível calar-se ante os atos bárbaros de assassinatos. Teve a sua primeira edição em 7 de maio de 2011. Eu defino o Sarau como um lugar de libertação das pessoas que ali se encontram quinzenalmente para ouvir e recitar poesia, onde o respeito é mútuo para com todos de forma que faz com que quem vá sinta-se acolhido e tenha vontade de voltar outras vezes. (PRZYBYLSKI, 2016, p.269/ 270)

Sandro Sussuarana<sup>5</sup> é poeta e apresentador do Sarau, define, como se pode perceber o Sarau (em seus versos, redes sociais e blog)<sup>6</sup> como um espaço de libertação das pessoas, sendo mais uma ferramenta das muitas que a comunidade tem, utilizando a arte para modificar o local, os moradores, e a visão externa sobre este lugar, onde tem pouco (ou melhor, nenhum) investimento das esferas governamentais e muitos talentos.

.....  
4 Trecho disponível em <http://saraudaonca.blogspot.com.br/p/sobre-familia.html>

5 Poeta, tendo sido premiado em 2ª lugar em concurso literário realizado pelo também poeta Sérgio Vaz no ano de 2011, com o poema "Chega de Tiriricas".

6 Blog de Sandro Sussuarana: <http://sandrosussuarana.blogspot.com.br/>

Através de sua poesia, Sussuarana trata de temas sociais e politicamente relevantes, mas também se debruça sobre o amor, a mulher, faz homenagens e dedicatórias, enfatiza a importância do Sarau da Onça e da sua poesia sobre a periferia. Reflete que o seu trabalho é de resistência, de luta, focado na própria comunidade.

A violência contra os jovens negros é tema usualmente contemplado no Sarau, sendo transcrito abaixo trecho do poema *Mudam-se as formas de matar* em que o idealizador do Sarau trata dessa violência, dos excessos praticados pela Polícia Militar e, inclusive, demonstra como possível saída o contra ataque.

Mudam-se as formas de matar  
 Nós fomos, nós somos e nós sempre seremos os alvos  
 E isto não vai acabar enquanto a gente estiver só olhando  
 E não fizemos nada para mudar os fatos.  
 É o nosso sangue que esta escorrendo, não estão percebendo?  
 Mudaram-se as formas de matar e os nossos continuam morrendo.  
 Podem me chamar de vitimista  
 Que veja preconceito em tudo  
 Que somos exagerados e ate mesmo extremistas  
 Mais nunca vão saber o que é viver no risco  
 Superar os desafios e ainda assim ser o alvo da mira de prisco!  
 Não temos liberdade e já sacamos qual é a real,  
 Que o plano do estado é fazer uma limpeza étnico-racial.  
 Eu continuo na luta, no afrontamento  
 Nós não vamos mais aceitar ver o nosso povo morrendo  
 Se a saída for ter que atirar além dos versos  
 Nós não vamos exitar<sup>7</sup>.  
 E se o caminho para viver for este  
 Pode ter certeza: a gente vai aprender a matar.<sup>8</sup>

Na reflexão sobre a poesia de Sussuarana, nas demais vozes e poesias que

7 "exitar" palavra contida na poesia citada, sendo a forma ortográfica correta "hesitar".

8 Trecho de Poema de Sandro Sussuarana disponível no seu blog <http://sandrosussuarana.blogspot.com.br/>

ecoam quinzenalmente na periferia de Salvador há esse tom de protesto, desabafo, de preocupação com a vida e o futuro dos seus moradores e jovens.

O Sarau da Onça e Sandro Sussuarana não estão sozinhos na sua expressão cultural, nem como grupo social de resistência, tendo diversos parceiros como o Movimento Juventude Negra pela Paz, a Pastoral Afro CENPAH e o Movimento Agapé – Resgatando pelos versos. Esses e outros parceiros colocam banners, faixas e divulgam sua arte engajada e seus pensamentos no espaço livre e de luta que é o Sarau.

Os grupos de jovens combinam o ‘amor à comunidade’ com a adesão aberta aos signos da globalização e conexões entre o local e o universal via internet, sites e revistas, bem como, normalmente, expressam o seu orgulho racial, sendo forte a presença da denúncia ao racismo e à afirmação racial negra nas músicas, indumentárias e nos projetos, atuando como “porta-vozes” da problemática da desigualdade racial e, ao mesmo tempo, mantêm certa dissintonia com o tom de vitimização usado por lideranças negras tradicionais (...) forma curiosa, que combina denuncia com orgulho racial e territorial! (RAMOS, 2007, p.244)

Esses jovens, articuladores e artistas da periferia não querem ser vistos como vítimas, eles querem reconhecimento e inventivo na sua produção cultural. É necessária, portanto, a valorização desses grupos culturais, incentivando a manutenção dos mesmos através do apoio da comunidade, dos órgãos governamentais e da própria academia.

A análise do Sarau da Onça juntamente com todas as noções e conceitos acima correlacionados, nos leva a entender a cultura como um meio de se fazer política e de assumir uma posição social, pois independente do meio no qual ela é expressa, centro ou periferia, marginal, popular ou elitizada, sempre se relaciona com a posição social do sujeito, com a sua identidade e revela a sua perspectiva de mundo, a sua visão crítica da sociedade contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar essa reflexão, traz-se Lévi-Strauss<sup>9</sup>, segundo o qual a maioria das pessoas insiste em sua singularidade, em sua diferença em relação aos outros, e tende a considerar os costumes alheios como monstruosos e escandalosos e a achar que aqueles que os têm não são totalmente humanos. Toda cultura é multicultural, pois ‘todas as culturas são resultado de uma miscelânea, de empréstimos e misturas que ocorreram, embora em ritmos diferentes, desde os primórdios da humanidade’<sup>10</sup>.

Então, tratar do Sarau da Onça, de Sandro Sussuarana, de Caetano Veloso, de Tom Jobim, de Chopin ou de outros artistas clássicos ou de produções e artistas culturais das periferias é abordar esse multiculturalismo, é tratar das diferentes noções de cultura. A cultura passa pelo profano e pelo religioso, pelo erudito e pelo popular, pela escrita e pela oralidade, sendo, em todo momento, dialética e ambivalente e sem deixar de ser uma única cultura, mesmo que a academia a categorize como popular, de massa, marginal, dando a ela maior ou menor legitimidade.

Os dias de hoje são marcados pela globalização da economia, da política e da própria cultura, pela importância crucial da internet e dos meios de comunicação de massa, esses dois últimos sendo os artifícios utilizados pela periferia para difundir e expandir a sua produção cultural. Páginas em facebook, instagram, blogs, youtube e todos meios digitais de expressão são utilizados por esses grupos. Mas com qual motivação? Sem dúvida o que motiva esses grupos culturais da periferia é a resistência, o despertar da consciência, o engajamento e a esperança. Esperança em melhorias nas suas vidas, dignidade para suas comunidades e respeito por suas identidades, por sua existência na e para a periferia.

Vejo diariamente o sofrimento de quem tem que acordar cedo,  
 Pegando buzu cheio e o nosso transporte continua sendo o navio  
 negreiro  
 A escravidão acabou, fato ou mito?

---

9 Apud KUPER, Adam, 2002, p.306 e 307.

10 Apud KUPER, 2002, p. 306 e 307.

Te explico já, ou se preferir te mostro por escrito:  
São 545 motivos reais de injustiça no fim do mês,  
e o que ouço de 4 em 4 anos: “vai ser tudo diferente desta vez”,  
chega de esperar por quem por nois<sup>11</sup> nunca nada fez,  
esse é o nosso momento, acredite no que digo,  
pois eu acredito em vocês.<sup>12</sup>

O primeiro passo é, portanto, abrir os olhos para as novas formas de representação da cultura, que não é definida apenas pelo que o cânone determina como tal. O segundo é o enfrentamento dessa cultura em movimento. Sem dúvida são dois dos muitos desafios na sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

EAGLETON, Terry. Versões de Cultura. In: **A ideia da cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 09-50.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p.13-41.

KUPER, Adam. Cultura, diferença e identidade. In: **Cultura. A visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002, p.287-311.

LEVI-STRAUSS, Claude. Race and History. Apud KUPER, Adam. Cultura, diferença e identidade. In: **Cultura. A visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002, p.306-307.

PRZYBYLSKI, Mauren. **A voz da poesia periférica por ela mesma**: uma conversa com Sandro Sussuarana, do Sarau da Onça. BOITATÁ, Londrina, n. 21, jan-jun 2016, p. 268 – 273.

\_\_\_\_\_. **Das materialidades da literatura**: a reinvenção da vida e o acervo de narrativas orais urbano-digitais. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal

.....  
11 Palavra transcrita tal como constante na poesia, sendo a ortografia correta “nós”.

12 Trecho de poesia disponível em <http://sandrosussuarana.blogspot.com.br/p/frases-e-poesias.html>

do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós- Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

RAMOS, Silvia. Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90. In: **“Por que não?”: Rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.239-256.

#### WEBGRAFIA

<http://sandrosussuarana.blogspot.com.br/p/frases-e-poesias.html>. Acesso em: 11 jul. 2016.

<http://saraudaonca.blogspot.com.br/>. Acesso em: 11 jul. 2016.

***Parte V***

***Desafios do ensino de literatura***



## A CRÔNICA HUMORÍSTICA EM SALA DE AULA

*Ana Cecília Nascimento e Santos*<sup>1</sup>

*Catiana Santos Correia Santana*<sup>2</sup>

*Christina Bielinski Ramalho*<sup>3</sup>

Desde já queremos refletir sobre o ensino de literatura no ensino fundamental, para tanto convocamos Todorov (2007) que aponta ser preciso ir além do que está sendo feito. Não devemos nos prender a análises estruturais, apenas, ou atermo-nos a uma abordagem estritamente interna ao texto, sem observação do contexto de produção. Devemos, ainda, questionar os textos que julgamos dignos de serem estudados, para que estes possam trazer acréscimos importantes ao leitor. Em regra geral, Todorov (2007) sugere que 'o conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um'. (TODOROV, 2007. p. 33)

Nesse sentido, queremos, com esse capítulo, propor atividades que colaborem com o professor do Ensino Fundamental na difícil tarefa de ensinar literatura em sala de aula. Como primeira sugestão, apontamos o trabalho com os diversos gêneros literários existentes, sendo importante levar em consideração um ensino numa 'perspectiva evolutiva de gêneros da literatura, como o romance, a novela, a epopeia, a crônica, a fábula, a tragédia, o drama, etc.' (CEREJA, 2005, p. 163). Propomos, também, que os textos trabalhados tenham o caráter 'infanto-juvenil', tendo em vista o público a que se destina.

Quando se pensa nesse trabalho com os gêneros, é importante que o professor proporcione ao seu aluno um contato com diversos gêneros de textos

---

1 Mestranda do programa de pós-graduação ProfLetras, veiculado à Universidade Federal de Sergipe, campus Alberto Carvalho; especialista em Linguística Aplicada, graduada em Letras Português/Inglês pela mesma instituição, professora de educação básica da rede estadual de Sergipe. E-mail: anaceciliase@gmail.com

2 Mestranda do programa de pós-graduação ProfLetras, veiculado à Universidade Federal de Sergipe, campus Alberto Carvalho, professora de educação básica da rede estadual de Sergipe. E-mail: correiacatiana@gmail.com

3 Christina Bielinski Ramalho é doutora em Letras (UFRJ, 2004), professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado e vice coordenadora do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), da UFS, campus Itabaiana.

literários – vele também alargar o horizonte do que seja texto literário, além do que, é preciso que haja uma orientação para um maior conhecimento desse texto, não deixando o aluno restrito a responder questões de interpretação textual ou a identificar marcas linguísticas. É necessário possibilitar que o texto literário fale ao seu leitor, trazendo significados para ele, e que isso ocorra a partir de uma metodologia que considere as expectativas do leitor, para tanto apresentaremos Método Recepional (BORDINI; AGUIAR, 1988).

Com esse propósito, o presente capítulo apresenta uma sugestão de leitura de crônicas humorísticas de Luís Fernando Veríssimo (2001), a ser desenvolvida com turmas do Ensino Fundamental Maior. O gênero escolhido, crônica, é peculiar por tratar de temas do cotidiano, criando uma ponte entre o real e a ficção. Isso tende a causar uma unidade de efeito, levando o leitor a questionar fatos do seu dia-a-dia, enxergar a realidade de maneira diferenciada, a partir de uma nova ótica, a de um cronista que, muitas vezes, narra um fato em primeira pessoa, imprimindo seus julgamentos, impressões e sentimentos acerca do exposto, servindo a um dos propósitos da literatura ao de humanizar, apresentado do Candido (2004).

## PERSPECTIVA DE ENSINO DE LITERATURA

A experiência de leitura literária torna-se ainda mais interessante por estarmos tratando de um trabalho para crianças e adolescentes com o uso de um gênero que, em sua origem, não tem esse público como alvo. Para isso, foi necessário, então, realizar uma pesquisa por obras que apresentassem esse gênero, destinando-o a esse público. Chegamos, então, a esta obra, *Comédias para se ler na escola* (2001), que preenche perfeitamente a lacuna criada. Já em seu prefácio, Ana Maria Machado descreve brilhantemente o porquê de esta ser uma boa opção para o incentivo da leitura de nossos jovens e crianças. Conforme Cereja (2005, p. 188), 'não se pode esquecer que o texto literário é um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo.'

Entendendo o texto literário dessa maneira, é que propomos um estudo do gênero crônica, apresentando atividades que possam ser utilizadas em sala de aula e que levem as nossas crianças e adolescentes a desenvolver as ha-

bilidades leitoras, tornando-se autônomos e competentes nessa área, já que a leitura é ‘função primordial das aulas de literatura’ (CEREJA, 2005, p. 189). Ainda nessa perspectiva, trazemos o Método Receptional (BORDINI; AGUIAR, 1988) como opção de abordagem metodológica a ser seguida, a fim de levar o aluno a ter um contato maior com a obra, além de mobilizá-lo a pensar e a construir ideias, através de uma relação pessoal com aquilo que é lido.

Esse método é composto por cinco etapas: 1. Determinação do horizonte de expectativas; 2. Atendimento do horizonte de expectativas; 3. Ruptura do horizonte de expectativas; 4. Questionamento do horizonte de expectativas e 5. Ampliação dos horizontes de expectativas (BORDINI; AGUIAR, 1988). À medida que formos apresentando as atividades propostas, aprofundaremos cada uma dessas etapas. Alves (2014) defende essa abordagem de ensino literário visto que ela propõe o deslocamento do foco de ensino para o leitor, proporcionando uma leitura mais estimulante, já que se preocupa em trabalhar textos que sejam de interesse dos alunos, baseando-se no horizonte de expectativas. Destaca, ainda, que esta abordagem foge do modelo expositivo ao propor debates constantes e em todas as suas formas.

Aliado ao método, propomos, também, um trabalho com o dialogismo entre textos (CEREJA, 2005), a fim de ampliar os conhecimentos dos alunos e despertar neles uma maior consciência e gosto pela leitura do texto literário. Assim sendo, nos próximos tópicos sugerimos um aprofundamento do conceito de gêneros discursivo e um maior conhecimento do gênero Crônica, para, enfim, apresentar as propostas de atividades que ajudem o professor a trabalhar com o texto literário em sala de aula.

## A CRÔNICA E SUAS (IN) FINITAS CLASSIFICAÇÕES

O objetivo deste tópico é apresentar algumas das diferentes características da crônica e a relevância disso para o seu estudo em sala. Coutinho (1988) explica que a crônica era algo relacionado a relatos cronológicos de fatos sucedidos em algum lugar; no entanto, esse significado modificou-se e a palavra crônica é, agora, utilizada para designar ‘pequenas produções em prosa, de natureza livre, em estilo coloquial, provocadas pela observação dos sucessos cotidianos ou semanais, refletidos através de um temperamento artístico’ (1988, p. 306).

As várias pesquisas sobre crônica revelam diversos aspectos, o que dificulta uma conceituação mais objetiva – problemas de qualquer classificação de gênero, contudo, permite-nos ver unidade em alguns pontos como: a crônica é um texto relativamente curto, de linguagem coloquial e descompromissada. Sua matéria é o cotidiano, matéria independente, está entre o jornalismo e a literatura. Há um literário que escreve a um jornal, por vezes semanalmente, sobre um fato do cotidiano, do qual pinça alguma coisa peculiar que passaria despercebido aos olhos do leigo (comum a todas as pesquisas citadas), até a falta de assunto pode ser assunto em uma crônica. Coutinho (1988) enfatiza essa natureza literária da crônica apontando que, além da personalidade de gênero, a crônica tem assumido um desenvolvimento que faz dela uma forma literária.

Esse contar fatos com tom conotativos que não são notícias se traveste de conto, ou esse contar fatos sem ser travestido de transparente sensibilidade literária mostra-se ensaio. O grande problema apontado pelas pesquisas, é quando esse texto sai do seu suporte original, dando margem à subjetividade de quem a analisa, mesmo apoiada por teorias literárias. Já disse Coutinho (2004) que nem toda crônica pertence à literatura, dependerá da qualidade do texto.

A partir das explorações feitas até aqui, podemos dizer que a crônica humorística se caracteriza por ser relato episódico que se ocupa de fatos políticos ou costumes da vida cotidiana. Sendo assim, tais textos promovem uma crítica bem-humorada aos padrões de comportamento social e às concepções de mundo estabelecidas em um determinado período histórico de maneira polifônica, trazendo questões polêmicas para/do universo social. Com a finalidade de compreender como as críticas são manifestadas nesse tipo de discurso, partimos do pressuposto de que a produção de sentido depende do conhecimento de mundo do leitor, por isso nossa pesquisa está calcada na leitura de outros gêneros que trabalhem com a mesma temática.

O humor pode ser considerado um instrumento por sua criticidade, por sua criatividade, uma vez que o humor da crônica não decorre exclusivamente da surpresa, ou quebra de expectativa. Por exemplo, as crônicas de Veríssimo (2001), que fazem sorrir e não gargalhar. Para perceber tal refinamento, o leitor precisa possuí-lo, ou seja, sem uma ampla capacidade de leitura, difícil-

mente este compreenderá tal efeito, o qual está preso à criticidade do texto, acreditamos que com a nossa proposta conseguirão atingir esse refinamento

A seleção dos textos a serem utilizados em sala de aula podem ser feitos a partir desse viés, engraçado sem fazer gargalhar, por considerar que esses textos trazem uma trama mais densa e complexa, como se verá na nossa proposta.

## HUMOR NAS CRÔNICAS

Vale apresentar um breve resumo das crônicas que serão trabalhadas 'Hábito Nacional', a qual narra a estória a desventura de um grupo de celebridades brasileira, civis e militares, que morrem em um acidente aéreo e vão parar no portão do céu, em um primeiro não se sabe qual será o destino, a resolução é a entrada de todos no paraíso, contrariando as expectativas de São Pedro; e 'Pode acontecer', a qual está baseada em um possível julgamento das autoridades civis e militares responsáveis por corrupção, tortura e os outros crimes decorrentes desses, após a apresentação dois personagens conversam sobre a possibilidade de golpe a fim de abafar o caso, o golpe não ocorre porque o congresso não trabalha.

A construção do efeito de humor decorre das duas situações hiperbólicas, mas que encontram respaldo na realidade, ou seja, o *nonsense – com lógica que contraria a realidade, principalmente a crônica 'Hábito Nacional'*, a segunda o humor se estabelece também pelos codinomes dos personagens 'Mão em Cumbuca' e 'Boca na Botija', os quais remetem a roubo. Trabalhar com crônica – texto de linguagem, de modo geral, acessível, mas rica em efeitos de estilo e de sentido – *é uma maneira de garantir o direito a literatura dos alunos.*

## A CRÔNICA EM SALA DE AULA

Numa perspectiva recepcional do texto, buscaremos apresentar atividades que levem o aluno a reagir subjetivamente com o texto, apropriando-se do que é lido a partir de uma experiência pessoal, que poderá ser compartilhada e transformada. Conforme Rouxel (2014, p. 21), 'a leitura literária, assim pensada, se apoia nas experiências de leituras particulares dos alunos, pelos quais o texto toma vida e significação'.

Ao trabalhar com o método recepcional, propomos ao nosso aluno uma experiência que combina o prazer da emoção despertada pela leitura, aliado à cognição. Durante a leitura, há uma resposta ao que é lido, 'o leitor se apropria do texto: ele o reconfigura à sua imagem, completando-o com elementos oriundos da sua história pessoal e de sua cultura ou, inversamente, deixando-lhe lacunas, apagando tal aspecto que não atraiu muito a sua atenção'. (ROUXEL, 2014, p. 23). Há, ainda, uma construção de identidade que é feita a partir da leitura e respeitada a partir da subjetividade desse método, que tem como foco, o aluno-leitor.

Nessa perspectiva, propomos a realização de atividades com crônicas a partir da leitura da obra: *Comédias para se ler na escola* (2001), de Luís Fernando Veríssimo, da qual destacamos a crônica 'Hábito Nacional' e 'Pode acontecer'. No intuito de proporcionar um momento para suscitar a competência estética, utilizaremos uma prática que vem recebendo especial atenção atualmente que é o trabalho com diários e cadernos de leitura (MACHADO; LOUSADA; ABREU-TARDELLI, 2007). Seguindo as orientações de Rouxel (2014) para a leitura de apreciação, buscaremos desenvolver com os alunos diários de leitura, que permitirão 'observar o ato da leitura, captar as reações, as interrogações dos leitores ao longo do texto, identificar as passagens as quais eles se detêm ... Esses escritos possibilitam vislumbrar como a personalidade do leitor se constrói no espelho do texto' (ROUXEL, 2014, p. 26).

Também buscaremos trabalhar numa perspectiva dialógica, como propõe Cereja (2005). Ele sugere um trabalho em que haja diálogos 'entre textos literários, ou entre textos literários e outras linguagens' (CEREJA, 2005, p.177). Esse movimento possibilitaria o estabelecimento de relações com outros textos, o aprofundamento das temáticas levantadas, um maior conhecimento do gênero estudado, entre outros aspectos. Cereja (2005) apresenta esse processo de estudo literário citando o dialogismo bakhtiniano. Ele dá pistas de como realizar esse trabalho ao apontar que: 'gêneros e projetos literários; aproximação e contrastes de estilos de época e de estilo pessoal; aproximações e contrastes entre a literatura e outras artes e linguagens ou outras áreas do conhecimento, comparações interdiscursivas' (CEREJA, 2005, p.177). Nosso trabalho, fizemos um trabalho de diálogo entre a crônica e textos de diversas linguagens – verbal e não-verbal.

Portanto, tentaremos realizar esse diálogo com outras linguagens, nesse caso aconteceu com charges, música, vídeo e ditado popular. Isso a fim de enriquecer o trabalho com a crônica e de dar aos alunos a liberdade de trabalhar com diversos textos que trazem também traços literários. Convém salientar que, por estarmos pensando em atividades para o Ensino Fundamental, o nosso público-alvo é composto por pré-adolescentes e adolescentes. Logo, é muito importante estar atento à escolha dos textos a serem trabalhados, que estes são capazes aguçar a curiosidade e interesse.

Cereja (2005, p. 164) propõe um trabalho em que se estude textos de autores contemporâneos, com linguagens e temas atuais, deixando os textos mais distantes no tempo, para serem trabalhados nas últimas séries do ensino médio, quando os alunos já estiverem mais amadurecidos intelectualmente, além de os jovens ainda não estarem muito familiarizados com linguagens muito rebuscadas. Assim, nossa proposta baseada na crônica 'Hábito Nacional' e para ampliação do horizonte de expectativa a crônica 'Pode acontecer'. Esta atividade pode ocupar até sete aulas. Segue nossa proposta detalhada.

## 1. DETERMINAÇÃO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS - 1 AULA

Antes da leitura da crônica, é importante fazer com que os alunos tenham interesse no texto que vão ler. Isso pode ser feito a partir de debates, nossas atividades foram iniciadas com a discussão do ditado popular 'Deus é brasileiro', em seguida assistimos ao vídeo Pena, do canal do 'youtube' Porta dos Fundos – o qual apresenta um julgamento fictício de um deputado e em seguida de uma pessoa negra que roubou um pacote de 'nuggets' vídeo. A partir desses dois textos de linguagens verbal e visual. A exibição do vídeo rendeu um ótimo debate, pois foi possível conhecer o horizonte de expectativa do aluno, já deixando pistas para o atendimento das expectativas. Com isso levantamos hipóteses sobre o texto que foi lido. Passado esse momento, apresentamos o livro de onde foi retirada a crônica. Este apresenta capa de cor laranja, em que o autor é caricaturado, aparece sentado em uma cadeira escolar lançando aviões de papel – a imagem travessa chamou atenção dos alunos. Além da apresentação da obra, lemos também um trecho do prefácio produzido por Ana Maria Machado, autora de livros infantis, a qual recomenda a leitura da obra por a considerar, inteligente, bem-humorada e crítica. Uma atividade a ser conjugada com o método Recepcional é

diário de leitura, entregamos aos alunos um guia com orientações prévias ao momento da leitura da crônica, conforme explicitaremos depois.

## 2. ATENDIMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS - 2 AULAS

Tendo realizado esse momento, os alunos terão contato com a crônica, fazendo, inicialmente, uma leitura silenciosa. Em seguida, pode ser feita uma leitura dinâmica, envolvendo mais de um aluno, a critério do professor. Ao terminar esse processo, pode-se promover um breve debate observando os pontos discutidos previamente, havendo a culminância desse momento com a realização de novas anotações no diário de leitura. Como maneira de propiciar um debate mais entusiasmado, propomos as seguintes dinâmicas de grupo: Em grupo, formulem questões sobre a crônica que aborde diferentes aspectos.

## 3. ROMPIMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS - 2 AULAS

Até aqui, as discussões sobre a corrupção dos políticos e grandes autoridades aconteceram, já foi feita a analogia entre o ocorrido no texto ficcional e a realidade da justiça brasileira. Na tentativa de romper com essa ideia puramente, propomos apresentar uma charge que evidencie que a corrupção não acontece apenas com quem está no poder, mas que ela acontece em todos os ambientes, fazendo o aluno perceber que ele também pode cometer atos corruptos sem se dar conta. Para complementar, trabalhamos com a imagem do site Estadão com a manchete 'PELA PRIMEIRA VEZ, STF REDUZ PENA E LIVRA DA CADEIA UM RÉU DO MENSALÃO (*lide*) Por 7 votos a 4, ministros entenderam que Breno Fischberg não poderia ter punição maior do que a do seu sócio, que teria tido a mesma participação no esquema', com a notícia do jornal demonstramos uma situação próxima ao que ocorreu na ficção. Essas atividades levaram os alunos à reflexão e aprofundamento do tema. Para concluir as atividades, trabalhamos com músicas que também tratam da temática como: Que País é esse? ou Perfeição, da banda Legião Urbana.

## 4- QUESTIONAMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS - 1 AULA

Esse é um momento muito importante no processo. A classe fez uma avaliação do material literário estudado e fez uma comparação das linguagens percebidas na crônica e nos demais linguagens utilizadas. Serão apresen-

tadas as dificuldades sentidas ao longo do processo, de modo que o aluno possa realizar uma autoavaliação, entendendo que avanços ele conseguiu obter ao longo das aulas.

## 5- AMPLIAÇÃO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS - 1 AULA

Apresentamos uma nova crônica aos alunos: “Pode acontecer”. A proposta é que, depois da experiência realizada com a primeira crônica, os alunos possam fazer a leitura desse texto e, em seus diários de leitura, escreverem livremente suas impressões, conexões e entendimentos do texto. O texto foi debatido em sala de aula em conjunto com o professor de história, orientamos uma pesquisa sobre o golpe de 64, ou ainda sobre a comissão da verdade, para ajudar na compreensão de alguns elementos da crônica.

## CONSIDERAÇÕES

A partir da metodologia proposta podemos refletir sobre o gênero crônica humorística o seu teor literário, capaz de contribuir para aulas mais significativas e atrativas, uma vez que os estudantes do Ensino Fundamental II possam encontrar familiaridade com as histórias. Assim o recorte do humor é uma boa estratégia de formação de leitores, levando-se em consideração o público-alvo infanto-juvenil, e ao apresentarmos o Diário de Leitura como alternativa percebemos que é possível desenvolver um trabalho com o gênero crônica satisfatoriamente em sala de aula.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, V.T. de; B., M. da G. **Literatura: a formação do leitor – alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ALVES, José Hélder Pinheiro. Discutindo alternativas na formação de leitores. In: **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. José Hélder Pinheiro Alves (Org.). – Campina Grande: Abralic, 2014. P. 7-18

BRASIL, **Parâmetros Curriculares Nacionais para séries finais do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa**. Brasília/DF: MEC/SEF, 1998.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão In: CANDIDO, Antonio. *et al.* **A crônica, sua fixação e transformação no Brasil** – Campinas: SP editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992.

\_\_\_\_\_, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004, p.169-191.

CEREJA, William Roberto. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1988.

\_\_\_\_\_, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (orgs). **A literatura no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004. v. 6

FERREIRA, Simone C. S. Humor na crônica: vozes e silêncios que riem em (de) lugares diferentes. In: **Linguística: caminhos e descaminhos em perspectiva** / organizadores Luiz Carlos Travaglia ... [et al.]. - Uberlândia, EDUFU, 2006. CD-ROM KOCH, Inge-dore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo. Cortez, 2002.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

ROUXEL, Annie. Ensino da Literatura: *Experiência estética e formação do leitor*. In: **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. José Hélder Pinheiro Alves (Org.). – Campina Grande: Abralic, 2014. P. 19-36

ROUXEL, Annie. Ensino da Literatura: *Experiência estética e formação do leitor*. In: **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. José Hélder Pinheiro Alves (Org.). – Campina Grande: Abralic, 2014. P. 19-36

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. Hábito Nacional. In: **Comédias para ler na escola**. RJ: Objetiva, 2001.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. **Comédias para ler na escola**. RJ: Objetiva, 2001.

## OS LEITORES DE PEPETELA

Michelle Lima<sup>1</sup>

Jeane de Cassia Nascimento Santos<sup>2</sup>

Com o advento do Pós-modernismo, os estudos literários tiveram a preocupação em tratar dos assuntos e sujeitos que ficaram, por muito tempo, silenciados e representados apenas à margem do modelo central da sociedade. Pois o Pós-modernismo assume principalmente a ideia de que não existe maniqueísmo, todo indivíduo é fragmentado, o bem e o mal convivem nele, fugindo da ideia de padrão e de certo ou errado. Como afirma Hutcheon (1991), os estudos literários, filosóficos e psicológicos da segunda metade do século XX revelaram uma nova descentralização do sujeito que busca um novo sentido de individualidade.

Diante disso, *As Aventuras de Ngunga* é um romance de Pepetela escrito no momento mais crítico da guerra colonial de Angola, em novembro de 1972. O autor, assim como o protagonista de sua obra, Ngunga, foi combatente do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e lutou para que o seu povo conseguisse a liberdade política da metrópole. A narrativa foi construída para despertar nos angolanos o nacionalismo através da identificação com a personagem principal, a fim de não desistir de lutar contra o seu opressor, nesse caso, Portugal.

Desse modo, essa narrativa é considerada *metaficção historiográfica* por trazer a visão do colonizado sobre a guerra colonial de Angola para fazer uma releitura crítica desse conflito. Ou seja, dá voz aos indivíduos que permaneceram silenciados por um longo tempo nos clássicos textos literários ao trazer para o centro da narrativa um menino órfão, angolano e que almeja ser guerrilheiro para derrotar os portugueses que destruíam seu povo. Conforme as definições teóricas de Hutcheon (1991), faz uso da metaficção historiográfica, recurso comum nos textos pós-modernos, quando ambienta

---

1 Mestranda em Estudos Literários da UFS.

2 Doutora e professora adjunta do Departamento de Letras da UFS.

um acontecimento histórico - a guerra colonial de Angola - numa ficção que reconstrói a história por meio de outra versão.

Seguindo essa perspectiva, este artigo se ampara na proposta metodológica do comparativismo para explorar a importância que Pepetela dá ao leitor em *As Aventuras de Ngunga*. Além de discutir como o leitor modelo é construído na obra, comparando o leitor inserido no texto da guerra de Angola em 1973, quando o livro foi distribuído, com o leitor do contexto atual distante desse país.

Para isso adotamos definições da estética da recepção como o conceito de leitor-produtor, o leitor como agente de continuidade da obra, exercendo não um papel passivo, mas, pelo contrário, um produtor ativo de sentidos. Evidenciando-se a importância desse agente para a construção de sentidos de uma obra. Como também o conceito de leitura/escritura, o leitor reescrevendo o que lê, assumindo assim o lugar de coautor do texto. Os teóricos utilizados para isso são Eco, Compagnon, Jauss e outros.

Nesse pensamento, dividimos este trabalho em dois momentos. No item um, pressupostos teóricos, fazemos uma síntese dos conceitos que se fazem fundamentais para a constituição deste trabalho englobando definições de literatura comparada, estética da recepção e da metaficção historiográfica. No item dois trazemos a análise em si para refletir como o autor trabalha o leitor modelo na sua obra. Essa reflexão sobre os leitores de Pepetela dizem respeito ao leitor modelo, aquele planejado pelo autor para alcançar através de sua obra. Os leitores reais, as possibilidades de alcance do texto e as maneiras como pode ser interpretado são inúmeras e não foi o objetivo deste trabalho abordar esses aspectos.

## COMPARATIVISMO E PÓS-COLONILISMO

Tania Carvalhal (2006) explica que o termo *literatura comparada* é um tipo de investigação que confronta duas ou mais literaturas. A partir disso, através de uma retomada histórica do surgimento desse conceito, de maneira sintetizada, esclarece várias definições relacionadas a esse tipo de estudo literário. Logo de início, elucida que comparar é um hábito de várias áreas do saber humano e é apenas um meio e não um fim. Assim, o método com-

paratista na literatura é apenas um procedimento que se adota para alcançar determinados objetivos; não é, então, o objetivo em si, como acredita alguns teóricos.

Baseada nas ideias de Bakhtin em *La poétique de Dostoievski*, Julia Kristeva, na segunda metade do século XX, dá uma enorme contribuição aos estudos de literatura comparada ao defender que toda escritura é resultado de outros textos, de outras leituras. “Nessa perspectiva, o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas”. (NITRINI, 1997, p. 163). Ao afirmar que o texto literário é um duplo: escritura-leitura, Kristeva esclarece que a escrita é resultado das leituras que o autor realizou: os textos dialogam entre si. Um texto é o resultado de uma rede de conexões de outros textos lidos anteriormente.

Nesse sentido, esse conceito foi importante e constituiu uma renovação à Literatura Comparada por desvincular a ideia de dívida com o texto anterior, dando uma nova roupagem aos conceitos de fonte e influência, pois agora o escritor não está ligado unicamente a um determinado modelo ou autor, mas sim a vários textos que o cercaram. “Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com o seu antecessor, passa a ser compreendido como um processo natural e contínuo de reescrita dos textos”. (CARVALHAL, 2006, p. 51). Assim, toda escrita é uma reescrita, nada é completamente novo. A intertextualidade é um processo comum da reescrita dos textos.

A partir disso, o conceito de imitação deixa de ter sentido pejorativo, ganhando uma nova perspectiva, o de recurso de criação literária. Pois toda retomada de um texto não é inocente, o autor possui uma intencionalidade, quer reafirmar ou modificar o texto precedente. “A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa”. (CARVALHAL, 2006, p. 54).

Seguindo essa reflexão, a estética da recepção no final dos anos 1960, através do foco na figura do leitor, traz uma nova abordagem aos estudos comparados. Isso porque a obra não pode ser mais vista como imutável, intocável ou inquestionável, mas sim como dependente da recepção de seus leitores. A literatura “existe independentemente da leitura, nos textos e nas

bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor". (COMPAGNON, 2010, p. 147).

Nesse pensamento, Hans Robert Jauss, famoso pesquisador da Escola de Constanza, afirma a necessidade de inserir a perspectiva do leitor nos estudos literários. "Sua reflexão é contrária a que se examine apenas a obra em si mesma, pois, como diz, até a tradição não se constrói sozinha, depende da recepção que o público dá às obras". (CARVALHAL, 2006, p. 70).

A literatura comparada também entende, como a estética da recepção, o autor enquanto leitor, uma vez que se pensa o escritor como resultado de todos os textos que lhe formaram. Aí, mais uma vez, se pensa a originalidade como algo relativo, já que os textos são uma imensa troca entre si.

Aprofundando essas ideias sobre o leitor, Umberto Eco (2003) elucida que um texto tende sempre ao propósito de construir um duplo leitor modelo. Leitor modelo é aquele leitor que o autor deseja alcançar, o modelo que pensa ser o seu público quando escreve o texto. Assim, o autor deixa remissões intertextuais esperando que seu leitor as perceba.

O de primeiro nível chama de semântico, e o segundo, de semiótico ou estético.

Em palavras pobres, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito. (ECO, 2003, p. 208).

Para ele também, nenhum leitor nasce de segundo nível, mas torna-se um após ter sido um bom leitor de primeiro nível. Além disso, não é só o texto bem elaborado que permite esses dois tipos de leitores, a pluralidade de sentidos está em praticamente todos os textos. No entanto, acredita que o leitor intertextual, de segundo nível, sempre é privilegiado na leitura.

Um importante estudioso do papel do leitor, Wolfgang Iser, estabeleceu a definição de leitor implícito em 1972, significado esse que casa com a acep-

ção de Eco de leitor modelo. Isso porque Iser entende que o texto cria para o leitor real um modelo com algumas instruções para que ele componha alguns sentidos do texto. Sendo, então, o leitor implícito uma estrutura textual construída pelo autor, assim como o leitor modelo.

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real). (COMPAGNON, 2010, p. 149).

Noutro sentido, tendo em vista agora o conceito de *metaficção historiográfica*, Hutcheon (1991) discute que a problemática da história é tomar a versão dos acontecimentos muitas vezes como única. Dessa maneira, ao não mencionar que podem existir outros pontos de vista, outras versões para o mesmo acontecimento, como o sujeito desenvolverá sua criticidade?

Nesse pensamento é que aparecem os estudos sobre a *metaficção historiográfica*. A metaficção, como o próprio nome indica, trata da literatura de ficção, mas não uma ficção comum, e sim aquela que foca no processo de criação da história. Esse tipo de narrativa é considerado contraditório, pois, ao mesmo tempo admite a importância da história, afinal, essa se torna o seu objeto de pesquisa, e a contesta, uma vez que busca trazer outros discursos sobre o mesmo ocorrido, por meio da ficção.

O conceito de *metaficção historiográfica* elaborado por Hutcheon parte da ideia que a literatura pós-moderna/colonial se abriu para a história. Para o “mundo” como sugere Edward Said. Diferentemente da imitação medieval e renascentista, a metaficção historiográfica imita algum acontecimento histórico do passado não para enaltecer sem mais pretensões, mas, pelo contrário, para recontar de maneira crítica.

No caso da metaficção historiográfica, os ex-cêntricos, aqueles que estão fora do padrão branco-masculino-europeu, utilizam esse recurso para rever o passado histórico de dominação e exclusão através e nos textos literários. Esse é o caso de *As Aventuras de Ngunga* que discutiremos um pouco mais no próximo item retomando as ideias teóricas já mencionadas.

## A LEITOR E O HORIZONTE DA INDEPENDÊNCIA

Pepetela esclarece que *As Aventuras de Ngunga* surgiu da necessidade percebida por ele das crianças das escolas de base do MPLA terem literatura escrita em mbunda, sua língua materna. Assim, colheu os dados para a produção do livro através de incursões nos próprios acampamentos em que estava instalado<sup>3</sup>. Apesar da declaração do autor de sua preocupação não estar tão voltada para a estética, o romance é uma obra de arte esteticamente bem produzida.

Por ser pensado no formato de cartilha, os capítulos são curtos e numerados, o que dá mais dinamicidade ao texto. São vinte e oito capítulos com exceção do último, o qual, a propósito, não é numerado, mas ao contrário dos outros, vem intitulado: “para terminar”. Inclusive, esse capítulo é inteiramente uma conversa do narrador com o leitor, não há continuidade da narrativa, mas uma reflexão de âmbito geral sobre o aprendizado que o leitor pode desfrutar pelas atitudes do protagonista do texto.

É importante destacar também que o romance não possui um final como nos modelos tradicionais de narrativa, o que nos reafirma seu caráter moderno.

As estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós produzimos o fechamento. (HUTCHEON, 1991, p. 86).

No último capítulo, o narrador pergunta ao leitor se ele não conhece Ngunga e diz até que o personagem está dentro do leitor, propondo que ele o faça crescer dentro de si. Ou seja, deixar aflorar o caráter de Ngunga, a sua vontade de tentar mudar o mundo.

*As Aventuras de Ngunga* tem mais roupagem fictícia do que histórica para atribuir melhor compreensão ao seu leitor modelo, aquele que estava em Angola no momento da guerra colonial, quando o romance foi lançado pela primeira vez.

---

3 Conforme o depoimento publicado pela Universidade de Lisboa através do Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (CITI). Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>. Acesso em: 12/12/2015.

Podemos dizer então, de acordo com as concepções de Eco de leitor modelo de primeiro e de segundo nível, que em *As Aventuras de Ngunga* o leitor modelo de primeiro nível, o semântico, é o público inserido em Angola no contexto colonial da guerra de libertação. Aqueles para quem foram destinados os primeiros trezentos exemplares de forma mimeografada em 1973 pela Frente Leste de Angola, pois não tinham ainda erudição suficiente para apreciar os recursos estéticos do texto, por estarem no nível de alfabetização descobrindo os textos literários. E o leitor modelo de segundo nível, o estético ou semiótico, aqueles que leram e lerão a obra num contexto separado daquele da guerra colonial, apenas os que estão mais interessados na linguagem, no modo como se constrói a literariedade do texto.

A crítica levantada contra Iser e Eco por muitos autores, inclusive Compagnon, dá-se porque entendem que o leitor está já limitado a uma possibilidade de interpretações estabelecidas pelo autor e, portanto, toda a evolução da estética da recepção para valorar o leitor teria sido em vão. No entanto, é preciso esclarecer que as definições de leitor modelo e leitor implícito não delimitam as associações e significados possíveis que o leitor real pode desenvolver de um texto. Apenas estabelecem que existem caminhos possíveis de interpretações que o autor indicou. Até porque, o texto é resultado da leitura que fazemos dele, e não um objeto controlado pelo autor. O texto é uma potência que o leitor desenvolve como quer. As interpretações de uma obra, por exemplo, são inúmeras porque estão condicionadas à visão de cada leitor, ao seu horizonte de expectativa ou repertório.

Hans Robert Jauss, famoso pesquisador da Escola de Constanza, e um dos fundadores da estética da recepção no final dos anos 1960, cria o termo *horizonte de expectativa*, definindo-o como o conjunto de todas as situações e textos que constituem a identidade de cada ser humano. Assim, nenhuma pessoa possui o mesmo horizonte de expectativa que outra.

Jauss faz também a distinção entre dois tipos de horizonte de expectativa do leitor. O primeiro, intraliterário, diz respeito ao conhecimento prévio sobre os aspectos estéticos dos textos, como os gêneros e a linguagem. O segundo, extraliterário, está relacionado ao mundo real, social, aquele que o leitor está estabelecido. Para o estudioso, por meio da reconstrução desses horizontes de expectativas pode-se chegar a entender porque uma mesma

obra é recebida de maneiras diferentes em épocas diferentes. Pois a interpretação de um texto varia sempre de acordo com a disposição estética, social, histórica e pessoais da recepção.

Podemos perceber, por exemplo, que Pepetela por conhecer o horizonte de expectativa intraliterário de seu leitor modelo, que não tinha tanta bagagem literária, escolhe utilizar elementos textuais mais próximos da realidade desse leitor. Adota o gênero narrativo, bastante conhecido pelos nativos, principalmente pela sabedoria que possuem da narrativa oral. Opta pelo uso da linguagem simples com várias descrições de rituais e costumes locais para valorizar os conhecimentos dos de pouca leitura, ao invés de excluir ou menosprezar. Quanto ao extraliterário, não poderia conhecer tão bem, afinal, convivia no mesmo momento histórico, social e cultural que seu leitor modelo, a guerra colonial de Angola.

Nesse sentido, enfatizamos a importância que o autor dá ao seu leitor, tanto por construir o recurso estético do narrador que conversa com o seu leitor quanto por ter pensado numa literatura capaz de alcançar os angolanos daquele contexto e de qualquer outro leitor inserido em qualquer outro contexto.

Levando em consideração a recepção, Pepetela escreve pensando num tipo de leitor: o leitor-escritor, aquele que rompe a barreira de simples público. Solicitando dele que seja um co-autor da sua narrativa. Por isso a importância da estratégia da conversa com o leitor, tanto em todo o texto e principalmente no capítulo final, para que o leitor ao deparar a sua identidade com a de Ngunga, ambos inseridos no mesmo intertexto histórico, seja um agente e produza uma reação. Podemos identificar esse pedido de intervenção, por exemplo, num fragmento do último capítulo: “se Ngunga está em todos nós, que esperamos então para o fazer crescer? Como as árvores, como o mas-sango e o milho, ele crescerá dentro de nós se o regarmos. Não com água do rio, mas com ações”. (PEPETELA, 1980, p. 59).

No sentido do leitor inserido no contexto da guerra, a ação é lutar contra o sistema colonial. Afinal, como já foi mencionado, esse romance foi escrito no intuito de despertar o nacionalismo e, conseqüentemente, a vontade de defender a liberdade da pátria angolana.

Por outro lado, o texto não fica limitado apenas aos leitores da guerra colonial de Angola, mas a qualquer outro inserido em seja qual for o lugar ou época, o que testifica a autenticidade estética e literária do texto. Afinal, o sentimento de inconformidade com a injustiça e a vontade de viver num mundo melhor está naqueles que se identificam com a personalidade de Ngunga: “ou talvez Ngunga tivesse um poder misterioso e esteja agora em todos nós, nós os que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos”. (PEPETELA, 1980, p. 59).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa maneira, percebemos que Pepetela escreve *As Aventuras de Ngunga* pensando em dois tipos de leitores. O primeiro público, aquele inserido no contexto da guerra angolana de 1973, um leitor crítico que não só apreciasse o texto pela narrativa coerente e envolvente, mas também revisasse o passado histórico do país para construir uma Angola livre. Motivo da utilização de recursos, no romance, integrantes do horizonte de expectativa dos angolanos. O segundo público é o leitor revolucionário, inserido em qualquer contexto, pois espera que ele reflita sobre as injustiças e lute, de alguma maneira, para minimizá-las.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 137-161.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: **Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: editora da universidade de São Paulo, 1997.

PEPETELA. **As Aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1980.

## IDENTIDADES SEXUAIS E ENSINO DE LITERATURA PARA A EJA

*Fábio Silva Santos*<sup>1</sup>

*Carlos Magno Gomes*<sup>2</sup>

Este capítulo é composto por reflexões sobre as fronteiras identitárias e por uma proposta de leitura de textos literários destinada aos alunos do segundo segmento da Educação de jovens e adultos do Ensino Fundamental (EJA-EF-II) ancorada na leitura dos contos *O corpo* e *Ele me bebeu*, da coletânea *A via crucis do corpo* (1974) de Clarice Lispector. A realização deste trabalho atende ao objetivo geral de elaborar uma metodologia de leitura do texto literário que desperte a reflexão acerca da sexualidade das personagens de ficção, levando em conta a formação do leitor e sua capacidade colaborativa no processo de interpretação que amplie seu horizonte cultural por meio do debate acerca das identidades sexuais.

Por uma perspectiva social, a opção pela abordagem de questões pertencentes à esfera da sexualidade se deve ao fato de que, embora constitua assunto corrente na vida dos alunos, tal temática ainda é, muitas vezes, encarada como algo impróprio e incômodo no ambiente escolar. Tal postura de “dessexualização do espaço escolar” (LOURO, 2000, p.15) contribui para reforçar a ideia negativa de que o componente sexual representa uma parte obscura e desagradável da existência humana. Todavia, sabemos que a sexualidade faz parte dos questionamentos dos jovens e adultos que frequentam as turmas da EJA e estão diretamente ligados aos seus interesses pessoais.

No campo pedagógico, o debate sobre a prática de leitura a partir de uma abordagem heterogênea do texto literário faz parte das reflexões interdisciplinares acerca da formação do leitor nos dias de hoje. No meio do “fogo

---

1 Mestrando pelo Programa de pós-graduação em letras profissional em rede (Proletras) pela Unidade de Itabaiana UFS. Bolsista CAPES. Professor da SEESE.

2 Professor Associado da UFS/CNPq. Doutor em Literatura, com pós-doutorado em Estudos Literários. Editor do periódico *Interdisciplinar*. E-mail: calmag@bol.com.br

cruzado” das concepções a favor e contra a liberdade do leitor, apresentamos uma proposta de formação crítica que valoriza a identificação das tensões sociais que envolvem aspectos sociais acerca da sexualidade de jovens e adultos. Esta proposta de leitura literária é sustentada pela interdisciplinaridade dos estudos da recepção, que reconhecem a subjetividade do processo de formação do leitor (ROUXEL, 2013, p. 18).

Sabemos que a sexualidade desses alunos vai além das pichações de portas de banheiros, das piadas de mau gosto em roda de amigos/as e trocas de mensagens pelas redes sociais. Ela é parte de suas identidades e prova diferentes debates sobre os limites e as proibições impostos pelas práticas sociais. Portanto, torna-se impossível, deixar a sexualidade fora do espaço escolar. Ela deve ser discutida como um dos temas fundamentais para formação da identidade desses cidadãos ávidos por debater acerca de direitos e proteção a que têm direito.

Por ser um tema fundamental, propomos o debate a partir das leituras de textos literários. A seleção de textos é importante para abrir o debate e trazer por meio das representações ficcionais. Propomos a comparação entre as identidades sexuais de uma narrativa e as representações identitárias que circulam a realidade desse leitor. Nesse sentido, reconhece-se também que “a leitura literária ganha dinâmica e agilidade quando é interpretada como uma representação cultural sustentada pelas tensões identitárias” (GOMES, 2014, p. 25). Assim, a leitura literária assume mais significado quando propõe ao leitor determinadas reflexões sobre as diferentes identidades que habitam a realidade cultural na qual ele vive.

## O LEITOR DA EJA EF

Compreendendo-se que o letramento literário é o “processo de escolarização da literatura” (COSSON, 2014, p.12), é necessário reconhecer que o ambiente escolar é hoje um dos poucos espaços, se não o único, em que o aluno tem contato com obras literárias. Assim, importa observar que, conforme reconhece Soares (1999), não se pode evitar que esse processo ocorra e também não se deve atribuir a essa escolarização uma conotação pejorativa, uma vez que ela se mostra inevitável e necessária – e criticá-la ou negá-la significaria negar a própria escola. Dessa forma, ainda de acordo com

Soares, o que se deve negar e criticar é a forma inadequada como a leitura literária é praticada nas atividades escolares, o que pouco ou nada contribui para a formação de leitores capazes de estabelecer um diálogo produtivo com a obra literária (1999, p. 22).

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Cruz reforça que “a escolarização do texto literário é uma realidade da qual não podemos fugir [...] o que deve ser modificado é a abordagem didática que se imprime aos textos trabalhados no âmbito escolar” (2012, p. 157). Concordando com essa visão, pretende-se com este trabalho realizar uma proposta de leitura literária que contribua para que o aluno desenvolva mecanismos interpretativos por meio da comparação. Isso se dá quando ele estabelece uma relação entre a obra lida e a ótica cultural do seu contexto social, sem deixar de reconhecer a importância dos elementos estéticos que compõem o texto. Essa relação entre texto e contexto passa subjetividade do leitor, visto que a produção de sentidos vai acontecer de acordo com os significados sociais.

No caso específico dos alunos da EJAEF, faz-se necessário reconhecer também que, devido à faixa etária em que se encontram e às diversas experiências de vida que já acumulam, eles assumem, continuamente, identidades diversas como a de leitor, de trabalhador, de esposo ou esposa, de pai ou mãe e diversas outras. E muitas dessas identidades podem ser agregadas a sua identidade leitora no processo de produção de sentidos para um texto literário.

## IDENTIDADES CULTURAIS E SEXUAIS

Neste trabalho adota-se o conceito de identidade pós-moderna apresentado por Hall (2015), destacando a flexibilidade desse conceito e das diferentes identidades assumidas pelo mesmo sujeito, dependendo do contexto no qual se encontra. Já no início de suas discussões, Hall destaca que está lidando com um conceito de identidade pós-moderna bastante simplista, aquele segundo o qual o sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2015, p. 12, grifo do autor). Hall admite sua simpatia por esse conceito de identidade pós-moderna – aquela que se caracteriza pela fragmentação e pelo descentramento – e reconhece a sua utilidade para as

investigações que se propõe a realizar tanto sobre a identidade dos sujeitos da pós-modernidade quanto sobre a crise de identidade que pode recair sobre esses sujeitos.

Considerando esse conceito, Louro (2000) afirma que as identidades sociais (de raça, de nacionalidade, de gênero, de classe, sexuais e outras) se definem no âmbito da cultura e da história. Reconhece-se, dessa forma, que cada sujeito se constitui de um conjunto de identidades distintas e, por vezes, antagônicas, que se manifestam a partir dos condicionantes sociais que se apresentam a cada instante. Nesse contexto, Louro chama a atenção para o fato de que “[...] somos sujeitos de muitas identidades [...] Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais” (2000, p. 9).

A partir desse conceito de identidades fragmentadas e descentradas e pensando agora especificamente na identidade sexual dos sujeitos, importa registrar aqui que, de acordo com a abordagem de Foucault (1999, p. 38), em sua *História da sexualidade*, que destaca que, nos séculos XIX e XX, ocorreu um processo de multiplicação das sexualidades através do qual elas se dispersaram em diversas direções a ponto de assumirem formas consideradas absurdas. Isso proporcionou o surgimento das heterogeneidades sexuais. Devido a tal revolução, reconhece-se que no mundo atual há uma presença marcante dessas heterogêneas sexualidades. Hoje, são inúmeras as possibilidades de se situar entre as noções de masculino ou feminino e de viver a sexualidade.

Nesse contexto, a partir dos anos sessenta, segundo Louro (2000, p. 7), fortalecem-se os debates a respeito das identidades, dos gêneros e das práticas sexuais, o que reflete a atuação de diferentes movimentos sociais, como os grupos feministas e as organizações de gays e lésbicas, bem como por aqueles que se sentem ameaçados pelas manifestações desses grupos. Ou seja, à medida que novas identidades se tornam mais e mais visíveis, fortalece-se em alguns segmentos sociais a necessidade de questioná-las e combatê-las, uma vez que, para eles, essa variedade de comportamentos representa um atentado às estruturas da sociedade.

Hoje, a despeito da evidente presença na sociedade dessas múltiplas formas de ser e de expressar a sexualidade, existe ainda uma forte tentativa por parte de alguns grupos de impor padrões de sexualidade a serem seguidos pelos sujeitos. É a partir de sua adequação ou de seu afastamento desses padrões que a identidade de cada sujeito será julgada pelo grupo social do qual ele faz parte.

Dessa forma, embora as múltiplas identidades sexuais façam parte da realidade atual, há ainda uma noção hierárquica que estabelece uma das variantes como sendo a normal. Em relação a esta, as demais são consideradas desvios, formas indesejáveis de ser. Ou seja, à multiplicação das identidades sexuais não corresponde, ainda hoje, uma multiplicidade das formas de ver e de compreender o outro. Ainda assim, a despeito dessa tentativa de impor um padrão para a identidade sexual de todos os sujeitos, hoje os múltiplos comportamentos sexuais se fazem visivelmente presentes nas diversas instituições e situações sociais. De forma cada vez mais declarada, e reivindicando o reconhecimento de sua legitimidade e, portanto, de seus direitos, essas diversas formas de ser ocupam diferentes lugares na sociedade onde convivem todas elas de modo ora harmonioso, ora conflituoso.

## PRÁTICA DE LEITURA CULTURAL

No campo teórico, os estudos literários têm apresentado opções inovadoras para o ensino de literatura ao incluir em pauta questões identitárias e culturais. Tal prática de inclusão faz parte da agenda de releituras, que reforçam a premissa de que a interpretação é um processo de significação e ressignificação, articulado pelo processo de recepção. Nesta proposta, o processo de ressignificação torna-se fundamental para a formação do leitor, pois está em jogo a revisão de como questões da sexualidade foram naturalizadas. A autonomia do leitor é fundamental para tal questionamento, já que a subjetividade faz parte do processo de “formação de um sujeito leitor livre, responsável e crítico – capaz de construir o sentido de modo autônomo e de argumentar sua recepção” (ROUXEL, 2013, p. 20).

Essa proposta de autonomia dá liberdade para pensarmos sobre a flexibilidade das identidades de gênero/sexual como um intertexto crítico, capaz de trazer novos sentidos para o texto literário e o contexto de recepção.

Para tanto, adotamos a prática cultural de leitura como uma proposta de formação do leitor literário capaz de “identificar as tensões sociais entre a tradição e a renovação dos valores culturais” (GOMES, 2014, p. 21). Nesse sentido, a obra literária, sem perder seu status estético, passa a ser vista também como um produto cultural no qual são representadas diferentes identidade sexuais.

Assim, por acreditar na importância da literatura para o trabalho escolar e, também, para o desenvolvimento integral do ser humano, é interessante que a realização de um trabalho de letramento literário ocorra a partir do contexto próprio ao processo de recepção. Desse modo, ao realizar uma análise na qual o leitor dialoga com a personagem, sem perder de vista que esta representa uma identidade fragmentada e mutável, a interpretação do texto se processa seguindo uma perspectiva segundo a qual o universo criado na obra literária relaciona-se com a realidade sociocultural na qual o sujeito que lê vive suas experiências concretas.

No campo metodológico, torna-se fundamental a ampliação do horizonte de expectativa de um texto a partir do contexto de recepção. O horizonte cultural de uma obra está sempre sofrendo interferências por meio da atualização dos sentidos do texto, que pode ser feita por um leitor de “postura implicada”, isto é, ser um sujeito “engajado” com o texto (ROUXEL, 2013, p. 19). Nesse contexto, esse envolvimento engajado está voltado para a fragmentação das identidades sexuais, pois o processo de leitura está relacionado ao questionamento do pertencimento identitário que “deve ser iniciado com o contraste e a comparação entre as identidades representadas, ressaltando que não há uma posição binária fixa para elas, mas sim complementações que se confundem no jogo social (GOMES, 2014, p. 31).

Nesse processo, é fundamental que o leitor colaborador reconfigure o texto literário, “completando-o com elementos oriundos de sua história pessoal e de sua cultura ou, inversamente, deixando-lhe lacunas, apagando tal aspecto que não atraiu muito a sua atenção” (ROUXEL, 2014, p. 23). Além disso, o engajamento desse leitor é fundamental para a interpretação do texto, que é uma unidade linguística incompleta, necessitando de um colaborador, que articule as partes semânticas e formais no processo de leitura.

Tal processo comparativo é fundamental para a “postura implicada” do leitor, que passa a ser um colaborador dos sentidos do texto, visto que passa a preencher os “espaços vazios” (ECO, 2005, p. 49) por meio dos intertextos sexuais próprios de seu universo cultural. Essa participação colaborativa do leitor é fundamental para consolidar a autonomia da recepção, pois “a leitura literária embasada na experiência estética permite que os alunos se apropriem do texto, criando, de algum modo, a sua própria obra literária” (ROUXEL, 2014, p. 33).

A prática colaborativa de leitura nos convida a examinar o lugar do leitor e da intertextualidade no processo de interpretação de textos literários. Esse método leva em conta a premissa de que a construção de sentidos sempre requer a atualização do texto por meio de movimentos cooperativos por parte do leitor. Tal dinâmica se concretiza quando o leitor decodifica o texto analisado por meio da “atualização” e dos “movimentos cooperativos”, que levam em conta seu horizonte cultural (ECO, 2004, p. 36).

Portanto, na leitura cultural, a dinâmica é construída por meio de comparações entre diferentes textos que fazem parte da rede de intertextualidades culturais e estéticas que iluminam o texto literário. Com esse método, romperemos com os padrões impostos fixos ao abordarmos temas como homossexualidade, poligamia, bissexualidade, entre outros, como veremos na análise a seguir.

## A RECEPÇÃO DAS IDENTIDADES FICCIONAIS

Esta prática de leitura tem como meta proporcionar um interessante exercício de alteridade, quando o leitor é conduzido a assumir a condição da personagem para tentar compreendê-la enquanto uma identidade que não pode ser encarada de forma estática. Ao mesmo tempo, no ato da leitura, o leitor também empresta à personagem sentimentos, ideias e valores que são seus. Esse movimento de promover o encontro e o confronto de identidades – as do mundo concreto com aquelas criadas pela ficção – contribui para que o leitor adquira maior consciência sobre as diversas discussões levantadas pela obra literária.

Nossa proposta é composta pela leitura dos contos “O corpo” e “Ele me bebeu”, de *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector. Temos o objetivo

de propor uma discussão sobre os elementos que integram a identidade sexual das personagens dessas narrativas. Didaticamente, iremos apresentar os dois contos e faremos algumas reflexões sobre as identidades sexuais de suas personagens. Esses textos têm a peculiaridade de continuarem atuais por debaterem de forma flexível as possibilidades de diferentes formas da construção da identidade sexual das personagens, que mudam seus comportamentos de acordo com a configuração afetiva por que passam.

Ao entrar no universo ficcional do primeiro conto, "O corpo", o leitor se depara com três personagens: Xavier, Beatriz e Carmem, que transferem suas angústias e seus vazios para as práticas sexuais. Esse leitor é provocado, então, a refletir sobre questões como bigamia, traição, atração física, homossexualidade e loucura. A um primeiro olhar, a personagem Xavier é o homem bígamo e Carmem e Beatriz são as duas mulheres que aceitam compartilhar o mesmo homem e o mesmo teto. Entretanto, essa identificação das três personagens não se dá de forma estática. Elas mudam conforme os acontecimentos afetivos vão se desenvolvendo.

Xavier é um homem casado com duas mulheres e vive sua sexualidade em plenitude prazerosa com elas. Essa intensa sexualidade da personagem se observa também quando suas esposas lhe revelam que, em certos momentos, elas faziam amor e ele, extremamente excitado, pede que elas se amem na frente dele, chegando a se sentir infeliz porque elas não conseguem. "Xavier era um homem truculento e sanguíneo" (LISPECTOR, 1974, p. 27). Mais adiante, o narrador revela que Xavier "às vezes, enganava a ambas com uma prostituta ótima. Mas nada contava em casa pois não era doido (LISPECTOR, 1974, p. 28). Observe-se que nesta abordagem sobre a personagem já se percebe o quanto sua identidade sexual se apresenta de forma flexível, conforme seus interesses: bígamo, adúltero e capaz de ter seu desejo despertado a partir da ideia de que suas duas esposas também se relacionam sexualmente entre si.

Analisem-se agora as personagens Beatriz e Carmem. Note-se que a identidade de uma é representada em oposição à identidade da outra. Beatriz surge como uma gorda de cinquenta anos que adora comer; uma mulher sem vergonha, deselegante nos modos de vestir e de se comportar, pouco rancorosa e de uma intensa atividade sexual. "Beatriz comia que não era

vida: era gorda e enxudiosa” (LISPECTOR, 1974, p. 27). Por sua vez, a personagem Carmem “era alta e magra” (LISPECTOR, 1974, p. 27), com seus trinta e nove anos, apresenta-se como uma mulher um pouco elegante, que, nas palavras de seu narrador, era “uma pobre desgraçada que não precisava de nada” (LISPECTOR, 1974, p. 29).

Entre as múltiplas identidades sexuais que esse casamento poligâmico nos releva estão: a bigamia e a homossexualidade. Uma família completamente fora do padrão. Na relação entre as duas personagens femininas, percebe-se que elas assumem uma para a outra as identidades de amigas, esposas do mesmo homem e amantes, como revela o narrador: “Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste” (LISPECTOR, 1974, p. 30). Mesmo sem terem prazer uma com a outra, elas se vingavam do marido, que as tinha traído.

Portanto, nessa intrincada relação, caberá à personagem uma relação extra-conjugal a função de romper o equilíbrio em que a narrativa se desenvolvia até então. Xavier revela a suas esposas que mantinha um relacionamento com uma prostituta. Com isso, confessa-se adúltero e, por isso, é duramente castigado por elas. A partir daí, o comportamento das personagens Carmem e Beatriz se altera: elas passam a rejeitá-lo e, num momento de loucura, planejam e consumam o seu assassinato. Depois da tragédia, elas assumem a identidade de cúmplices ao matar o traidor, Xavier, que passa a ser apenas um corpo para elas. A atmosfera de penumbra invade a casa, que deixa para trás a alegria da cumplicidade sexual dos três.

No segundo conto, “Ele me bebeu”, o leitor é apresentado aos personagens Afonso, Aurélia e Serjoca. No início da narrativa, Aurélia Nascimento é apresentada como uma mulher bonita que recorre a diversos artifícios para acentuar sua beleza. “Aurélia era bonita e maquiada ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços” (LISPECTOR, 1974, p.53). E na missão de ser sempre mais bela, ela conta com a ajuda de Serjoca, um maquiador de mulheres que “não queria nada com mulheres. Queria homens” (LISPECTOR, 1974, p.53). Às mãos de Serjoca, Aurélia confia a missão de ficar cada vez mais bonita. E essa obsessão pela beleza já é um indício da confusa relação que se estabelece entre as identidades dessa personagem:

como Aurélia se vê? Dela o narrador afirma que era linda, mas ressalta o fato de que ela procurava de todas as formas sobrepor belezas artificiais à sua beleza natural. Ela se vestia bem, usava lentes de contato, cílios e seios postiços – “mas os seus mesmos eram lindos, pontudos” (LISPECTOR, 1974, p. 53). Acentua-se assim a oposição entre a beleza que a personagem tinha e aquela que ela queria ter.

É a partir da sua relação com as outras duas personagens do conto que se desencadeia a crise na identidade de Aurélia. Serjoca, seu amigo, é apresentado como um rapaz bonito e de pouco refinamento social, como revela o seu narrador: “Serjoca não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com os talheres especiais” (LISPECTOR, 1974, p.56). Mas ele também é o homossexual que sabe se atirar para conquistar o objeto de seu desejo: “Lançava olhos lânguidos para o industrial” (LISPECTOR, 1974, p.56). Se de início ele é apresentado como amigo de Aurélia, ao longo da narrativa ele assume também a condição de ser aquele que se serve da beleza dela para seduzir o homem que desperta o desejo de ambos.

Por sua vez, a personagem Affonso, o industrial refinado e galanteador, surge na narrativa como um homem interessado em Aurélia e empenha suas ações para seduzi-la. Entretanto, ao longo da relação que se estabelece entre os três, o interesse de Affonso se direciona para Serjoca e ele praticamente esquece a presença de Aurélia que se torna cada vez mais apagada perto dos dois rapazes. Observe-se como a personagem de Affonso sofre uma interessante transformação no contato com Aurélia e Serjoca: seu interesse sexual facilmente se transfere de uma mulher para um homem. “Affonso falava mais com Serjoca, mal olhava para Aurélia: estava interessado no rapaz” (LISPECTOR, 1974, p.57).

Através da relação que se estabelece entre as identidades sexuais dessas três personagens, desencadeia-se o conflito central da narrativa. Aurélia, olhando-se num espelho, como se fora uma personagem de contos de fadas, luta para reencontrar sua identidade perdida. Agora, transformada em princesa pós-moderna, cabe a ela própria, solitária e com dor, recriar sua identidade: “Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se” (LISPECTOR,

1974, p. 57-58). Neste momento, a personagem renuncia à condição de pessoa sem identidade, porque há dentro dela algo que se muda, transforma-se, morre e renasce. Aquilo que só ela possui, embora nem ela própria compreenda completamente. E aconteceu de fato: “No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to” (LISPECTOR, 1974, p. 58).

Depois da apresentação dos dois contos com diferentes identidades sexuais, passemos aos comentários para um trabalho de leitura cultural. A partir do processo de recepção voltado para as identidades representadas, o aluno será provocado a refletir sobre o caráter fragmentário dessas identidades. Assim, esse leitor precisará aplicar ao texto conhecimentos de diferentes temas: homossexualidade masculina e feminina, a bissexualidade, a traição e o adultério. Nesse sentido, é necessário fazer ao leitor um convite para que ele investigue como o texto literário constrói representações dessas identidades sexuais e como elas se relacionam com diversas identidades que habitam a realidade cultural na qual se processa a recepção do texto. Esse processo comparativo é fundamental para a prática de leitura cultural.

Ao propor um modelo de interpretação do texto centrado na análise de um elemento específico da identidade das personagens, aplica-se neste trabalho a ideia de que “o processo de leitura também deve acompanhar os movimentos das personagens para comparar as identidades no jogo textual” (GOMES, 2014, p.28). Desse modo, ao realizar uma análise na qual o leitor dialoga com a personagem, sem perder de vista que esta representa uma identidade fragmentada e mutável, a interpretação do texto se processa seguindo uma perspectiva segundo a qual o universo criado na obra literária relaciona-se com a realidade sociocultural na qual o sujeito que lê vive suas experiências concretas.

Nesse processo, a leitura literária proporciona um interessante exercício de alteridade: o leitor é conduzido a assumir a condição da personagem para tentar compreendê-la enquanto uma identidade que não pode ser encarada de forma estática. Ao mesmo tempo, no ato da leitura, esse leitor também empresta à personagem sentimentos, ideias e valores que são seus. Esse movimento de promover o encontro e o confronto de identidades – as do mundo concreto com aquelas criadas pela ficção – contribui para que

o leitor adquira maior consciência sobre as diversas discussões levantadas pela obra literária, visto que, “a alteridade, a voz do outro, é fundamental para uma prática de leitura cultural” (GOMES, 2014, p.29).

No debate sobre a questão sexual, o leitor precisa trazer seu repertório social para o espaço da interpretação, seguindo as pistas deixadas no texto para formular uma conjectura de sentidos (ECO, 2005, p. 75). Como se trata de uma prática de leitura crítica, sugerimos a valorização da subjetividade do leitor, que deve está sensível ao externo a si e aberto “aos outros e ao mundo” (ROUXEL, 2013, p. 20). Portanto, a construção do sentido da sexualidade da ficção de Lispector vai se dando a partir da recepção crítica desse leitor preocupado em debate o tema. Sabemos que o preconceito ainda é muito comum, por isso, precisamos defender os direitos humanos para que haja aceitação das identidades sexuais fora do padrão heterossexual e familiar.

Esse olhar de revisão, das identidades sexuais dá sustentação ao caráter politizado do método de leitura cultural, no qual o papeis sociais são inseridos no processo de leitura. Além disso, esta abordagem requer um leitor participante do processo de interpretação, já que “o texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la” (ECO, 2004, p. 40), pois a produção de sentidos é própria do leitor coautor. Nesse caso, o debate democrático acerca das representações sexuais é fundamental para o sucesso desta prática.

Para a proposta de letramento literário que aqui se apresenta, dentre os elementos artísticos e temáticos presentes nos contos de *A via crucis do corpo*, interessam basicamente dois aspectos: a linguagem usada para compor o discurso literário e a representação do corpo com suas formas de expressão de seus desejos. Com relação ao primeiro aspecto, destaca-se a forma trivial como o narrador lispectoriano apresenta seus relatos num tom que revela se tratar de confidências dos pecados alheios: ora, de forma cômica, ora de forma dramática. Observe-se, por exemplo, como o narrador de “O corpo”, em certo momento, apresenta, de forma irônica uma situação entre duas personagens: “Ele não cumpriu a promessa e procurou a prostituta. Esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo” (LISPECTOR, 1974, p. 32). A essa fronteira sexual proibida, contrapõem-se momentos em que a narrativa se desenvolve de forma

dramática, como se revela nesta passagem: “Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte” (LISPECTOR, 1974, p. 32). O êxtase de Xavier se contrapõe com a tristeza de suas esposas. Esse fogo entre os limites impostos pelo triângulo amoroso e a liberdade desejada por um deles aponta o quanto as fronteiras sexuais são elásticas. A insatisfação de um gerou um conflito entre os três.

Já no segundo conto, “Ele me bebeu” temos um movimento oposto, a insatisfação pessoal do homossexual vai lhe proporcionar uma relação homoafetiva. Nesse texto, o narrador apresenta o comportamento do homossexual de forma ambígua: “De novo Serjoca teve dificuldades de comer as ostras. Sou um errado, pensou” (LISPECTOR, 1974, p. 56). Em contrapartida, a mulher vai se esvaziando de sua personalidade: “Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada (LISPECTOR, 1974, p. 57). A contradição entre a construção da identidade do homossexual e a ausência de identidade da mulher, Aurélia, reforçam o processo de identificação identitária representada nesse conto que nos guia para um debate sobre os limites do corpo de cada um.

Tal forma de organização do discurso encontra bastante eco nas experiências sociais dos alunos, em que surgem algumas vezes conversas motivadas por relatos de fatos sexuais na vida de conhecidos. Com essa característica discursiva em que entra o debate sobre diferentes possibilidades de constituição das identidades sexuais, como a homossexualidade das personagens femininas de *O corpo* e a bissexualidade da personagem Affonso, de *Ele me bebeu*, esses contos remetem a seres e situações presentes no universo cultural dos alunos e os convida a um diálogo com a voz narrativa do texto de modo a participarem ativamente da construção dos significados para o texto.

Com relação à abordagem de temáticas ligadas às diferentes identidades sexuais presentes na sociedade contemporânea, ao apresentar de forma direta questões como poligamia, homossexualismo e crimes motivados por questões ligadas à sexualidade, os contos selecionados encontram paralelos em situações conhecidas pelos alunos em seu universo cultural. Tal aproximação contribui para o processo de recepção dos contos, garantindo uma maior aproximação com o texto literário. Nesse sentido, a escolha desses dois contos chama a atenção para o fato de que são inúmeras as possibilidades de ela-

boração de sentidos e interpretações. As escolhas das personagens não são éticas, nem respeitam os direitos humanos. Tais contradições proporcionam diversas reflexões sobre os limites das ações humanas em relações afetivas.

Na prática de leitura cultural, o leitor é levado a refletir sobre a marcante presença no mundo atual das sexualidades heterogêneas que, conforme Foucault (1999), são resultantes do processo de multiplicação das sexualidades. Assim, com a análise das personagens desses contos, o leitor pode aprofundar seu conhecimento sobre o fato de que na contemporaneidade há diversas formas de se expressar a sexualidade e os desejos sexuais. Com isso, faz-se necessário reconhecer que, a despeito da marcante presença das heterogeneidades sexuais, ainda prevalece a visão segundo a qual haveria um padrão sexual previamente determinado pela sociedade. Tal padrão nos remete ao sujeito masculino ou feminino, branco e heterossexual. Fora desse padrão patriarcal e hegemônico estão os 'outros'. No questionamento da padronização, surgem "sujeitos sociais que se tornarão 'marcados', que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como 'o segundo sexo' e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual" (LOURO, 2000, p12, grifos do autor).

Seria, então, a partir de sua adequação ou de seu afastamento desse padrão que a identidade sexual de cada sujeito deveria ser julgada pelo grupo social do qual ele faz parte. Evidentemente, é essa perspectiva conceitual que se almeja superar a partir das discussões suscitadas pela leitura dos contos que integram esta proposta. Na observação das identidades sexuais das personagens de "O corpo" e "Ele me bebeu", o aluno da EJA será provocado a refletir sobre as diferentes e possíveis formas pelas quais os sujeitos da contemporaneidade podem viver sua sexualidade. Dessa forma, a partir da realização dessas leituras, o leitor poderá ampliar sua visão sobre os sujeitos que fazem parte da sua realidade cultural e, assim, ser capaz de melhor compreender as diferenças e conviver com elas de forma mais harmônica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao levarmos em conta a ruptura da comunidade interpretativa de identidades sexuais fixas para jovens e adultos, estamos ampliando o horizonte

interpretativo por meio de releituras das identidades sexuais no texto de Clarice Lispector. Com isso, defendemos a participação do leitor de forma colaborativa para a melhor exploração do intertexto das sexualidades marginalizadas. Nesse caso, a experiência estética do leitor é fundamental para uma ressignificação desses textos, pois o encontro do leitor com a obra proporciona uma experiência interpretativa que poderá ser levada para vida inteira como parte de sua memória, valores e personalidade (ROUXEL, 2014, p. 22). Essa experiência estética passa pelo estudo da estrutura dos contos: o tom coloquial do discurso das personagens, as frases curtas, a fluidez da narrativa, a objetividade do relato e ambiguidade que perpassa as narrativas.

Essa leitura, portanto, pretende provocar no aluno a consciência de estar lidando com uma produção que, através de um discurso elaborado artisticamente, representa aspectos da vida humana e propõe ao leitor ângulos novos e por vezes surpreendentes de temas como a homossexualidade, a prostituição, a bissexualidade e a traição entre parceiros sexuais. E, na relação que se estabelece entre as experiências reais do leitor e a realidade criada nos textos de Clarice, ampliam-se ambos: texto e leitor. Desse modo, oferece-se ao aluno da EJAEF a possibilidade de interação com a produção de uma das mais importantes escritoras brasileiras associada a assuntos que estão presentes no seu universo social e que constituem importante elemento de sua própria vida. Aos professores de língua portuguesa desses alunos fica a grande, porém prazerosa atribuição de contribuir com esse processo.

Assim, este capítulo propõe uma interessante e oportuna possibilidade de incluir as discussões sobre temas pertencentes à esfera da sexualidade entre os assuntos a serem abordados num trabalho de leitura literária concretizada a partir de uma abordagem cultural do texto. Desse modo, recomenda-se a elaboração de estratégias de releituras das identidades sexuais, reforçando roteiros de interpretação que ampliem as possibilidades de representações identitárias a partir do debate das possibilidades representadas no texto ficcional de Clarice Lispector.

## REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector**: com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Orientação Sexual**. MEC, Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2014.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice. **Leitura literária na escola: desafios e perspectivas de um leitor**. Salvador: Eduneb, 2012.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. de MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula**. 2. ed. Trad. de Atílio Cancian São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**; tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

GOMES, Carlos Magno. **Ensino de Literatura e Cultura: do resgate à violência doméstica**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes, org. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 7-34.

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino de literatura. In: DALVI, Maria Amélia *et al.* (Org.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013, p. 17-33.

\_\_\_\_\_. Ensino da literatura: experiência estética e formação do leitor. In: ALVES, José Hélder Pinheiro (Org.). **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. Campina Grande: Abralic, 2014, p. 19-35.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy, BRINA, Heliana, MACHADO, Maria Zélia (orgs). **A Escolarização da Leitura Literária: o Jogo do Livro Infantil e Juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

## POESIA CORDELISTA E FORMAÇÃO LEITORA NA EJA

*Sílvia Gomes de Santana Velloso<sup>1</sup>*

A poesia cordelista é um texto oral produzido e difundido, principalmente, por sujeitos de classes sociais menos abastadas, funcionando como um dos maiores meios de comunicabilidade popular, que permite a todos participarem da atuação poética, a partir do código linguístico oral. Essa produção “literária” ganhou novos espaços nos contextos acadêmico e escolar, sobretudo a partir do final do século XX, entretanto ainda é abordada de modo periférico e complementar. Toda a sua poética e linguagem não são potencializadas no processo de formação leitora, nem no ensino regular, nem na Educação de Jovens e adultos (doravante, EJA), modalidade educacional cujo público apresenta repertórios sociais e culturais que demandam interação com variados gêneros de textos tradicionalmente considerados populares, dentre os quais destaco o cordel.

Dessa maneira, discute-se, nesse trabalho, a poesia cordelista e suas potencialidades na formação leitora de estudantes da EJA. Trata-se de uma abordagem sobre o trabalho com a poesia oral, em sala de aula, baseada em autores como, Rojo (2005), Zumthor (2000), dentre outros.

A discussão sobre a poesia de cordel, na EJA, justifica-se, pois se trata de um gênero de texto que dialoga com as múltiplas identidades dos sujeitos que abrigam essa modalidade de ensino. A EJA, conforme apontada por Arroyo (2005, p. 221), é composta por jovens e adultos, trabalhadores, pobres, negros, atuantes em subempregos, oprimidos e marginalizados, o que aponta para a necessidade de estratégias de ensino de leitura que dialoguem com essa diversidade. Para Cosson (2009, p.17), na leitura e na escritura de um texto literário conhecemos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos ajuda a desejar e expressar o mundo por nós mesmos. A reflexão feita por esse autor ratifica a

---

<sup>1</sup> Professora de língua portuguesa, na secretaria de Educação de Candeias- SEDUC, na Bahia; Mestra em crítica cultural, pela Universidade do Estado da Bahia- UNEB- Campus II- Alagoinhas. E-mail: gsantana20@yahoo.com.br.

necessidade de se pensar a poesia cordelista como instrumento de leitura na EJA, já que os sujeitos que abrigam essa modalidade de ensino, além de apresentarem as marcas identitárias descritas por Arroyo (2005), estão diariamente envolvidos em uma cultura oral, seja nos ônibus (divulgando produtos à venda), na construção civil, nas feiras ou em outros espaços.

A referida proposta é parte de uma pesquisa de mestrado que investigou - a partir dos métodos bibliográfico, documental e de intervenção no espaço escolar - a Poesia cordelista como instrumento de leitura e letramento na EJA. A ideia em estudo foi resultante de algumas inquietações que me acompanharam durante a trajetória docente, na educação de jovens e adultos, nas redes municipal e estadual de educação, na Bahia. Em um dos trabalhos de leitura e produção de textos, desenvolvido em um projeto de inclusão de jovens - Projovem urbano - destinado a um público cuja faixa etária é de 18 a 29 anos, os estudantes foram desafiados a ler cordéis de vários poetas, bem como a escrever textos do mesmo gênero, a partir de diversas temáticas relacionadas ao cotidiano. Nessa oportunidade, os educandos demonstraram grande intimidade com a leitura e escrita de cordéis, o que não ocorria do mesmo modo com textos de outros gêneros. Muitas alunas escreveram sobre suas experiências como mães, como profissionais, bem como muitos dos estudantes trouxeram à tona suas identidades sociais, reflexões acerca desses papéis: tudo isso de forma autoral e sem os entraves que o não domínio da norma padrão da língua portuguesa costuma lhes imputar. Essa experiência resultou em alguns questionamentos, que cercam este estudo: Que poesia é essa? Por que os estudantes da Eja demonstraram intimidade com essa produção poética? Seria o cordel um instrumento importante de leitura, na EJA? De que modo a leitura tem sido pensada para essa modalidade educacional?

Assim, este trabalho será dividido em alguns tópicos, os quais abordarão e tensionarão discussões sobre a poesia de cordel como poética oral, com base em autores como Zumthor (2000), Vich e Zavalla (2004), Haurélio (2010), dentre outros; as concepções de leitura e formação leitora fundamentar-se-ão em autores como Freire (1989), Yunes (1995), entre outros. Será também lançado um panorama sobre a eja no Brasil e os processos de formação leitora, nesse contexto, bem como serão apresentadas análise de alguns projetos destinados ao perfil do leitor brasileiro.

## A POESIA DE CORDEL

A poesia de cordel é considerada como uma poética oral, produzida, sobretudo, pelo povo e difundida para o próprio povo, funcionando como um dos maiores meios de comunicabilidade popular, permitindo a todos (sujeitos alfabetizados e não-alfabetizados) participarem da atuação poética. Algumas constatações dessa comunicabilidade popular estão no uso dessa poesia oral para denunciar fatos do cotidiano, mazelas sociais, condições precárias de trabalho, dentre muitos outros aspectos, como se vê em Curran (1990), o qual, em relatos de pesquisa sobre a vida do grande cordelista baiano, José Gomes, artisticamente denominado Cuíca de Santo Amaro, informa que esse poeta assumia, muitas vezes, o papel de repórter popular, anunciando fatos da vida cotidiana da cidade de Salvador e do Recôncavo. Curran diz que através dos versos criados Cuíca denunciava e glosava sobre os eventos mais variados da Bahia de sua época. Ainda de acordo com o pesquisador, há, nos folhetos desse poeta, uma nota de luta de classe, de denúncia da opressão, e também uma nota de solidariedade que ele dirigia aos pobres e não privilegiados. Mas igualmente forte é o protesto individual do poeta em relação a sua família e sua própria sobrevivência. (CURRAN, 1990, p.122).

Em concordância com a proposta de Curran (1990), no que diz respeito à relação entre a poesia cordelista e o cotidiano, Haurélio (2010) aponta que os temas dos cordéis são os mais variados, pois, a partir dessa arte literária, os autores manifestam aquilo que veem, sentem ou imaginam. Na busca por uma caracterização dos produtores dessa poética, esse autor reflete sobre as ideias do poeta popular Francisco Sales Arêda, o qual registra que:

O poeta popular é um repórter  
Das ocultas tradições,  
Revelador de segredos,  
guiado por gênios bons,  
Pintor dos dramas poéticos  
Em todas composições.  
(ARÊDA, 2005 apud HAURÉLIO, 2010, p. 102)

Ao analisar os versos supracitados, esse pesquisador afirma que o poeta popular é um garimpeiro do inconsciente coletivo, portanto o cordel nada

tem a ver com um texto simplório ou mesmo uma mera alternativa visual (a xilogravura), mas se constitui uma arte a serviço do povo.

Nessa perspectiva, falar sobre poesia de cordel é tratar de uma arte da ratura, subversiva, na medida em que se propõe à existência a partir da voz, mesmo em uma sociedade que supervaloriza o impresso, o gráfico, o papel. Tendo em vista tais considerações, é possível dizer que essa produção literária revela um modo de ser, de criar e de manter viva a cultura de um povo. Trata-se de um tipo de poesia produzido pelo povo, constituindo-se uma potência textual, pois se entrecruza com vários gêneros discursivos como a crônica, o romance, o jornal, enfim, toda uma gama de textos, favorecendo o registro da memória das pessoas, sob uma poética. Essa concepção pode ser notada no texto que segue:

Os martírios dos nortistas viajando para o sul  
 A carestia do norte  
 Vivente nenhum agüenta  
 Cada dia que se passa  
 o custo de vida aumenta  
 Por isto o pai de família  
 Grande sacrifício enfrenta  
 [...]
 Se levanta bem cedinho  
 em péssima situação  
 vê o filhinho  
 estirando a magra mão  
 dizendo meu papaizinho  
 quero um pedaço de pão  
 [...]

(VIEIRA, [1958] apud BATISTA, 1977, p. 53).

Observa-se, na poesia de Vieira, poeta paraibano nascido em 31 de Maio de 1931, também conhecido como “Mocó”, todo esse intergênero que caracteriza a poesia de cordel. Como se pode analisar, trata-se de um texto em que o eu-poético narra situações cotidianas de modo reflexivo, assim como a crônica; traz notícias sobre as precárias situações que acometem o povo do Norte brasileiro, como o jornal; apresenta organização em versos

e estrofes, como o poema, além de possibilitar, de modo predominante, o encantamento e envolvimento do leitor, sobretudo aquele que vivencia as situações expostas pelo eu-lírico, como o faz a poesia.

Para Abreu (1997), a poesia de cordel apareceu no Brasil em final do século XIX, através de apresentações orais, as chamadas cantorias, expostas em todos os lugares em que houvesse público: nas feiras, festas em fazendas ou engenhos, bem como em residências populares, de modo que os cantadores poderiam apresentar-se a noite inteira, duelando ou cantando seus poemas. Ainda de acordo com a autora, o estilo que dá forma ao cordel se define no espaço da oralidade, tendo sua produção escrita (os folhetos) iniciado em final da década de 20.

É nesse aspecto que se pode afirmar que o cordel brasileiro se ressignifica e assume características próprias em seu lugar de produção - dialogando com os modos de vida, mormente das classes menos abastadas, de maneira que seus produtores têm de elaborá-lo visando a um público-ouvinte, cuja maioria não era alfabetizada.

Ao analisar a potencialidade das produções poéticas orais, Vich e Zavala (2004) afirmam que a oralidade não é apenas um texto, mas um evento, uma performance, que deve ser estudada como modo de interação social, manifestante em contextos sociais situados, como uma prática, uma experiência que se realiza, um evento de que se participa. Sendo assim, "Es necesario afirmar que todos los discursos orales tienen significado no sólo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por la circunstancia en la que se inscriben y por o público a que se dirigen" (VICH; ZAVALA, 2004, p. 11).

Tais abordagens, de acordo com esses pesquisadores, são importantes, pois as pesquisas mais clássicas sobre os discursos orais ou tradições orais costumam limitar-se à análise interna do texto, sem considerar os contextos particulares em que foram produzidos.

Sob esse viés, Zumthor (2000, p. 28) ratifica que a voz, presente na poesia de cordel, com toda a sua poética, possibilita um envolvimento corporal do leitor de literatura, trazendo a presença de um corpo vivo para a recepção

do texto literário. A voz, para este autor, representa o corpo de modo pleno, trazendo realidades e valores envolvidos de forma igual no processo de leitura literária.

Foram essas reflexões concernentes ao caráter envolvente da voz poética ou oralidade que tornaram possível pensar na poesia cordelista como instrumento de leitura na eja. A voz poética, como fora apontada por Zumthor, bem como por Vich e Zavala, traz à tona modos de vida, culturais e identitários, o que, no caso da EJA, pode promover um processo de identificação no ato da leitura.

Todavia, cabe salientar que, apesar de haver um reconhecimento do potencial das poéticas orais, Zumthor (2010, p. 11) expõe, com bastante preocupação, que a descoberta da poesia oral pelos medievalistas, no percurso dos anos 50, foi o passo para grandes conflitos, pois, se se reconhecesse a poeticidade dos textos orais, as marcas do “literário” em composições vindas de um lugar de desprestígio social, cultural e linguístico, como explicar o sentido do termo literatura defendido até o momento? Esse medievalista esclarece que esses foram os conflitos geradores de um preconceito literário existente ainda hoje, que reflete, inclusive, no trabalho ou na quase ausência de trabalho com a poesia oral em sala de aula.

Acerca dessa problemática, Rojo (2005) diz que, embora se reconheça todo o caráter envolvente da poesia oral com as culturas e com os modos de vida de muitos sujeitos, independentemente de seus processos de alfabetização escolar, os gêneros textuais orais ainda ocupam pouco espaço na escola. Segundo a autora, uma quantidade reduzida de livros didáticos 11% reconhece os gêneros orais como um objeto a ser ensinado, o permite pensar que a linguagem oral como objeto de ensino, como querem os PCN, está longe da realidade dos livros didáticos (23%).

## FORMAÇÃO LEITORA NA EJA

A discussão sobre formação leitora, utilizando como corpus de investigação a educação de jovens e adultos- EJA, exige um estudo aprofundado no que diz respeito às diferentes concepções de leitura, bem como às identidades e demandas dos sujeitos dessa modalidade de ensino. Não cabe, na eja, por exem-

plo, uma abordagem de ensino de leitura que não contemple os repertórios culturais, sociais, históricos e linguísticos que os sujeitos trazem para a escola.

Para Yunes (1995, p. 186) “Ler significa descortinar, mudar de horizontes, interagir com o real, interpretá-lo, compreendê-lo e decidir sobre ele”. Como se pode perceber a autora concebe leitura como sendo os processos interativos que envolvem os sujeitos, a partir de suas diversas experiências de vida, o que ultrapassa a ideia de leitura como decodificação do impresso. Corroborando essa ideia, Paulo Freire, importante estudioso sobre a educação de jovens e adultos, aponta que o ato de ler não se esgota na pura e simples decodificação da palavra, mas tem a ver com um dinamismo que envolve linguagem e realidade FREIRE (1989, p. 9). É sob essa perspectiva que a leitura precisa ser pensada no contexto da Eja, tendo em vista a gama de contextos reais em que os sujeitos dessa modalidade educacional estão envolvidos.

A EJA, como apresentado na introdução a esse texto, tendo focalizadas as ideias de Arroyo (2005), é uma modalidade educacional cujo público possui características idiossincráticas, as quais a escola não pode ignorar. Trata-se de jovens, adultos e idosos, pais, mães, trabalhadores, enfim, sujeitos que apresentam uma potência identitária com a qual a escola precisa dialogar. Essas peculiaridades também são reconhecidas por documentos oficiais voltados para a educação básica, e especialmente sobre a EJA, como se verá a seguir:

A EJA é espaço de tensão e aprendizado em diferentes ambientes de vivências, que contribuem para a formação de jovens e de adultos como sujeitos da história. Negros, brancos, indígenas, amarelos, mestiços; mulheres, homens; jovens, adultos, idosos; quilombolas, pantaneiros, ribeirinhos, pescadores, agricultores; trabalhadores ou desempregados — de diferentes classes sociais; origem urbana ou rural; vivendo em metrópole, cidade pequena ou campo; livre ou privado de liberdade por estar em conflito com a lei; pessoas com necessidades educacionais especiais – todas elas instituem distintas formas de ser brasileiro, que precisam incidir no planejamento e execução de diferentes propostas e encaminhamentos para a EJA. (BRASIL, 2008, p. 1)

Entretanto, a despeito de todas essas reflexões, ainda cabe questionar de que modo a formação leitora tem sido pensada, especialmente para essa modali-

dade educacional. Para refletir acerca desse aspecto, é importante apresentar alguns dados de pesquisas destinadas à análise do perfil leitor no Brasil - estudadas em minha dissertação de mestrado - como a intitulada "Retratos da leitura no Brasil" - cujo objetivo é mapear o comportamento leitor do brasileiro, de modo a avaliar e orientar políticas públicas voltadas aos indicadores da leitura e acesso ao livro - desenvolvida pelo IPL - Instituto Pró-Livro (2001; 2008; 2011). Na referida pesquisa, percebe-se uma grande preocupação com a formação de leitores, mormente, de livros, em terras brasileiras. Em sua primeira edição, ocorrida em 2001, fora feito um estudo sobre a população brasileira com pelo menos três anos de escolaridade e com 14 anos ou mais de idade, o que representava 86 milhões de pessoas ou 49% da população; sua segunda edição, ocorrida em 2007, teve como proposta inovadora a definição de população a ser estudada, que passou a considerar toda a população brasileira, a partir de cinco anos e sem requisitos de anos de escolaridade; conforme relatos da pesquisa, todo o trabalho desenvolveu-se com base na aplicação de questionários em domicílios; em sua terceira edição, em 2011, buscou-se traçar um percurso histórico da leitura no Brasil, apoiado em dados colhidos nas duas últimas. Merecem análises, neste trabalho, algumas frases que cercam a pesquisa realizada pelo IPL, como, "Não se constrói um país de cidadãos conscientes, competentes e que compreendem criticamente o que leem e escutam sem lhes possibilitar o acesso a livros e leituras de qualidade" (IPL, 2011, p. 18). Diante de tal mensagem, alguns questionamentos surgem: O que seria uma leitura de qualidade? Que ideologia cerca tal posicionamento? Será que essa ideia de "leitura de qualidade" contempla os textos representantes da tradição oral brasileira, como a poesia de cordel? Estas pesquisas buscam um perfil homogêneo de leitor, em um contexto tão diverso quanto o Brasil?

Tais questionamentos propõem-se relevantes, pois, como se trata de uma pesquisa que, conforme observado, visa a orientar as políticas de formação de leitores no Brasil, é imprescindível entender que os brasileiros são diversos culturalmente e, portanto, essas ações precisam ser pensadas de modo a levar em conta essa multiplicidade.

Uma política de formação de leitores que considere o contexto da educação de jovens e adultos, por exemplo, precisa apreciar as necessidades desse público, e não apenas as indicações de um mercado editorial. Como se verá em imagem, a seguir, retirada da própria pesquisa realizada pelo *Pró livro*,

para muitos sujeitos, o único espaço de incentivo e acesso à leitura é a escola, por isso é importante que essas indicações sejam significativas para eles.

Figura 1 – Materiais lidos



Fonte: IPL (2011, p. 75).

Não se deve entender esse posicionamento como uma proibição à leitura de textos da literatura canônica na eja, ou mesmo em outras modalidades educacionais, porque não é isso que se pretende, neste texto. O que se propõe, ao contrário disso, é a construção de projetos de leitura, entendendo esta como um processo de interação com os sujeitos, os quais, como já afirmado, estão inseridos em contextos históricos, sociais, culturais e econômicos diversos. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar que, de acordo com a pesquisa desenvolvida pelo pró-livro, as principais correlações com a leitura são: “escolaridade, classe social e ambiente familiar. Quanto mais escolarizado ou mais rico (poder aquisitivo) é o entrevistado, maior é a penetração da leitura e a média de livros lidos nos últimos três meses (IPL, 2011 p. 144).

A situação destacada trata-se de um modelo para que os estudantes “pobres” sigam o exemplo dos “ricos”? Mas suas realidades não se distanciam? O que se depreende, então, acerca desses dados? Para que público, de fato, as políticas de ensino de leitura são pensadas? As leituras propostas pelas escolas contemplam a diversidade social e cultural que se tem, no Brasil? Como favorecer a ampliação dos repertórios de leituras, para sujeitos tão diversos cultural e socialmente?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A EJA, como apresentada no decorrer desse estudo, trata-se de uma modalidade educacional cujo público traz para a sala de aula diferentes repertórios sociais, linguísticos e identitários, os quais não devem ser ignorados pelo processo ensino\aprendizagem. Como se sabe, boa parte dos educandos que compõem essa modalidade educacional está envolvida, diariamente, em uma cultura oral, seja em ônibus, divulgando seus produtos, nas feiras, na construção civil ou mesmo em outras instâncias sociais, cujos modos de interação são predominantemente orais. Nesse sentido, discutir a poesia cordelista, na EJA, conforme se pôde observar, é propor um diálogo com os modos de vida desses sujeitos, sobretudo pelo caráter oral dessa produção poética. De acordo com as reflexões apontadas por Zumthor, bem como por outros autores, a voz, presente na poesia oral, traz à tona experiências vividas, promovendo o envolvimento de um corpo, realidades e valores no processo de formação leitora.

As referidas análises abrem espaço para se pensar em como a formação leitora tem sido planejada e prevista em documentos oficiais, especialmente, sobre a EJA, como também por programas e projetos relacionados à leitura no Brasil, como o Pró-livro - objeto de análise neste trabalho. Espera-se, portanto, que esse estudo possa oportunizar outras investigações concernentes ao ensino de leitura, não somente na eja, mas também em outros contextos educacionais. Se a leitura, como visto nas ideias de Yunes, mormente, tem a ver com processos interativos em que os sujeitos estão envolvidos, ela precisa ser estudada a partir dos diferentes espaços sociais e culturais que estes ocupam.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Miguel. A educação de Jovens e Adultos em tempos de exclusão. In: Brasil. Ministério da Educação. **Construção coletiva**: contribuições à educação de jovens e adultos. Brasília: UNESCO; MEC; RAAAB, 2005.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. 1. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BRASIL. Ministério da educação (MEC). Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Documento Base Nacional**. Brasília: MEC, 2008. Disponível em: <portal.mec.gov.br/dmdocuments/confitea\_docbase.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2016.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2009.

CURRAN, Mark J. **Cuíca de Santo Amaro**: poeta repórter da Bahia. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23 ed. São Paulo: Cortez, 1989.

HÁURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

IPL – Instituto Pró-Livro. **Retratos da leitura no Brasil**. 1.ed. São Paulo: IPL, 2001. Disponível em: <www.snel.org.br/dados-do-setor/retratos-da-leitura-no-brasil/pesquisa-de-2001/>. Acesso em: 30 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Retratos da leitura no Brasil**. 2.ed. São Paulo: IPL, 2008. Disponível em: <prolivro.org.br/home/images/antigo/1815.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Retratos da leitura no Brasil**. 3.ed. São Paulo: IPL, 2011. Disponível em: <prolivro.org.br/home/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>. Acesso em: 30 mar. 2016.

ROJO, Roxane. (Org.). **Livro didático de Língua Portuguesa**: letramento e cultura escrita. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

VICH, Víctor; ZAVALA, Virginia. **Oralidad y poder: herramientas metodológicas**. Buenos Aires: grupo editorial Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. 2. Ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fernerich. São Paulo: EDUC, 2000.

YUNES, Eliana. **Pelo avesso: a leitura e o leitor**. Curitiba: Editora da UFPR, 1995. n. 44, p- 185-196. Disponível em: <social.stoa.usp.br/articles/0037/3051/Leitura\_e\_leitorYUNES.pdf>. Acesso em: 11 maio 2016.

## RECONTO: LITERATURA E RECRIAÇÃO UMA PROPOSTA DE ENSINO

*Sara Maria Fonseca da Mota<sup>1</sup>*

A leitura é a mola propulsora da formação e transformação do sujeito por permitir-lhe entrar em contato com outros mundos, ampliar horizontes, desenvolver a compreensão e a comunicação. Visto isso, o trabalho com a leitura precisa ser uma prática constante, a fim de se formar leitores competentes. Buscando essa formação de leitor, o PCN de Língua Portuguesa (BRASIL, 1998) deu um destaque específico ao trabalho com texto em sala de aula, enfocando a sua importância, promovendo o desenvolvimento de um novo trabalho com gêneros textuais, pois “ a noção de gênero, constitutiva do texto, precisa ser tomada como objeto de ensino ” (BRASIL, 1998, p. 24). Essa orientação discursiva proposta pelos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1998) para o ensino de Língua Portuguesa está fundamentada na teoria dos gêneros discursivos de Bakhtin (2011).

Assim, essa proposta de trabalho está norteada pelos Parâmetros Curriculares Nacionais os quais preconizam em seus objetivos que no ensino fundamental os alunos sejam capazes de assumir um posicionamento crítico, responsável e construtivo nos diversos contextos sociais, bem como fazer uso das mais variadas fontes de informação e recursos tecnológicos para a aquisição e construção do conhecimento. Ainda, de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais a leitura é definida como:

.../ o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o assunto, sobre o autor, de tudo o que sabe sobre a linguagem etc. Não se trata de extrair informação, decodificando letra por letra, palavra por palavra. Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência (BRASIL, 1998, p.69-70).

---

<sup>1</sup> Mestranda do PROFLETRAS/ITABAIANA/UFS. Bolsista Capes. Professora da SEE/BA.

Diante disso, à escola como instituição responsável pelo ensino, fica delegada a função de formar leitores, pois a leitura é a janela para o mundo, e se faz presente em todas as esferas sociais, dominá-la é garantir o acesso à cultura e à aquisição de conhecimento, embora, na prática cotidiana da sala de aula, o ensino de leitura pareça se dar aleatoriamente, e esse fato deve-se a ausência de orientações mais eficientes em relação a sua efetivação. Por isso, não se deve deixar de destacar a relevância do papel do professor nesse processo, visto que ele também é responsável pelo ensino e encaminhamento da leitura.

Desse modo, o material literário é um recurso promissor para o professor que busca melhorias no processo de ensino-aprendizagem. Neste trabalho, o gênero reconto coloca-se como pauta possível para tal realização. E, assim, atenuar as dificuldades de recepção dos textos, apresentadas pelos discentes, na tentativa de superá-las progressivamente. Conforme Eco:

A leitura literária nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. [...] As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõe um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p.12).

## A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Leitura é interação, e como tal é uma competência que está continuamente em construção. Nesse processo o leitor assume o papel de construtor. Isso porque o ato de ler exige uma atitude responsiva por parte de quem lê para que se possa construir o sentido do texto. Como afirma o professor Ezequiel Theodoro da Silva (1999):

Significa que o leitor, através do seu repertório prévio de experiências (conceituais, linguísticas, afetivas, atitudinais, etc.), dialoga com um tecido verbal, que, articulando ideias dentro de uma organização específica, possibilita a produção ideacional de determinados refe-

renciais de realidade. Ao longo dessa interação, o sujeito recria esses referenciais pela dinamização do seu repertório. Nestes termos, o texto age sobre o leitor e, retrodinamicamente, o leitor age sobre o texto.

A responsabilidade de formar leitor literário é uma questão que tem suscitado muitas inquietações a nossa prática como professor de Língua Portuguesa, especificamente, no como fazer e sobre quais procedimentos adotar para conduzir a leitura do texto literário. Sabemos que essa formação tão aspirada deve se dar no ensino fundamental, por isso é necessário gerarmos meios que promovam a interação de forma expressiva do aluno com o texto literário que o leve não apenas a fruição. Sobre este aspecto contribui Rildo Cosson (2014, p.29) quando afirma que “se quisermos formar leitores capazes de experienciar toda a força humanizadora da literatura, não basta apenas ler”. Embora, o que se pretende aqui não é recusar a questão da fruição, mesmo porque se os alunos não forem despertados para a leitura pela fruição do texto, será extremamente difícil sua formação como leitores.

Então, quando falamos sobre leitura literária na escola devemos pensar em primeiro lugar sobre sua inserção no plano de ensino da disciplina para que se possa contemplar a formação progressiva do leitor, uma vez que “a literatura, quando ensinada adequadamente, tem um papel fundamental a cumprir na sala de aula” (COSSON, 2010, p.58).

Para que possamos formar leitores capazes de vivenciar e compreender o poder humanizador proveniente da literatura não podemos nos conformar apenas com a leitura de qualquer texto. É no fazer e refazer da palavra que alicerça o texto literário que devemos direcionar o ensino da literatura para que seja assegurada a esta seu papel fundamental de humanizar, como bem nos alerta Rildo Cosson,

.../ a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem (COSSON 2014, p.30).

Conforme o autor, com relação à seleção de textos que devemos explorar no ensino da literatura não se pode cogitar em letramento literário abdicando-se do cânone, embora este apresente uma carga preconceituosa, mas em contrapartida possui grande parte de nossa identidade cultural, e por isso, não seria possível alcançar a maturidade enquanto leitor sem estabelecer um diálogo com esse legado, ainda que seja para rejeitá-lo ou até mesmo aperfeiçoá-lo, ou ainda expandi-lo. Nas palavras do autor,

Aceitar a existência do cânone como herança cultural que precisa ser trabalhada não implica prender-se ao passado em uma atitude sacralizadoras das obras literárias. Assim como a adoção de obras contemporâneas não pode levar à perda da historicidade da língua e da cultura (COSSON 2014, p.34).

Partindo dessa premissa, o ensino da literatura na escola precisa se vincular à leitura de textos que inclua tanto o cânone quanto o contemporâneo para que o aluno possa entender de que maneira o discurso literário pronuncia a multiplicidade da língua e da cultura. E também cabe distinguir obras contemporâneas de obras atuais, como bem pondera Rildo Cosson (2014, p.34), as primeiras são escritas e publicadas no tempo de determinada pessoa e as segundas são as que têm significado para alguém em seu tempo independente da época de sua escrita ou publicação. Acrescenta que o letramento literário explorará continuamente o texto atual, sendo este contemporâneo ou não, porque é essa atualidade que suscita a possibilidade de adesão à leitura pelos estudantes.

É justamente essa diversidade de textos que propiciará ao discente o seu crescimento e amadurecimento como leitor, já que o leitor não nasce pronto. Nós, professores, em nosso papel de mediador, devemos partir de leituras mais simples para as mais complexas, propondo leituras progressivamente desafiadoras, “a fim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leituras” (COSSON, 2014, p.35).

## LITERATURA INFANTOJUVENIL

A literatura orientada a crianças e jovens carrega consigo a cultura e as tradições de um povo, como também apresenta um viés pedagógico. Os textos

dirigidos, inicialmente, ao público infanto-juvenil possuíam como princípio a necessidade de abordar algum ensinamento ou moral. Isso, segundo Souza (2006, p.53) a tornou durante muito tempo pragmática e funcional.

De acordo com a autora, a literatura infanto-juvenil é o primeiro contato pela criança e pelo jovem com o texto escrito que representa as tradições culturais e literárias de seu povo. Ela simultaneamente recreia e cultiva valores determinados pela sociedade. Como também pode ser uma forma de escape a realidade, caso os elementos da fantasia e da imaginação estejam presentes. Nesse sentido,

... sua função primeira é despertar na criança e no jovem, o gosto pela leitura e permitir-lhes um contato com a realidade que os cerca. Seja prosa de ficção, poesia ou teatro, suas histórias abrangem aventuras sublimes, trágicas, pitorescas, patéticas, de mistérios, de ficção científica etc. (SOUZA, 2006, p. 54)

Suas origens estão na tradição oral, sendo que tem início as primeiras histórias de leitura, por volta do século XVII, pois é nesse período que se dá início ao processo de reconhecimento da criança como criança e não mais como um adulto em miniatura. Destaca-se como escritor Charles Perrault, com a publicação de contos baseados nas histórias populares de encantamentos e metamorfoses. No século XVIII, com ascensão da burguesia, advém a projeção dessa literatura chamada infanto-juvenil.

No Brasil, no final do século XIX, tem início a formação dessa literatura voltada ao público infanto-juvenil. Esse período inicial corresponde a importação, tradução e adaptação dos contos populares, dos contos maravilhosos e dos grandes clássicos universais, como também uma produção literária organizada com fins pedagógicos pelos educadores e intelectuais da época.

De meados da primeira década do século XX até a década de 1960 há uma sólida produção de tradução e adaptação de textos estrangeiros, e também a produção de textos legitimamente brasileiros. Os livros dedicavam-se a temática nacional, ao conhecimento de nossas raízes pelo folclore e de exaltação à natureza e passaram a ser comuns entre os que destacavam a diversão, o lúdico e a fantasia.

Segundo Souza (2006, p.86) foram muitos os escritores que se empenharam em difundir uma literatura - específica e apropriada - para as crianças, mas é o escritor Monteiro Lobato o representante de destaque da literatura infanto-juvenil brasileira, em virtude de sua perspicácia e inventividade, de sua entrega à causa do livro e à promoção da leitura, preocupado com a criança e seu universo mágico e vocabular.

Mas, é na década de 1970 que a literatura brasileira para criança e jovens tem seu momento ímpar e promissor. Há um aumento significativo do número de escritores e ilustradores e também a produção literária passa a abordar uma ampla diversidade temática. A literatura dirigida ao público infanto-juvenil torna-se um caminho para a reflexão, para o questionamento e/ou para a simples fruição. Como afirma Souza

O desaparecimento da exemplaridade, o espaço cada vez maior concedido ao leitor nas narrativas, o humor sempre presente e a busca de raízes brasileiras por meio do reavivamento do folclore tornam esse fazer essencialmente literário (SOUZA, 2006, p. 92).

Assim, o caráter utilitário de que era sedimentada essa produção literária, a ideia de um discurso eficaz e o estilo de exemplaridade dão lugar à concepção estética. Mas, para isso, os escritores fizeram uso de uma linguagem mais compreensível e utilizaram recursos próprios da cultura de massa. Mas, para isso, os escritores fizeram uso de uma linguagem mais compreensível e utilizaram recursos próprios da cultura de massa para atrair o público.

## O GÊNERO TEXTUAL RECONTO

A linguagem enquanto interação verbal se realiza por meio de enunciados que se mantêm estreitamente ligados pelo conteúdo temático, pelo estilo de linguagem e pela construção composicional, os quais são elaborados por determinados campos da língua e denominados gêneros do discurso segundo Bakhtin. Ainda, segundo o autor

.../a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o reper-

tório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia a medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p.262)

Não desconsiderando a diversidade dos gêneros discursivos e, disso decorre a problemática para defini-los, no entanto, de acordo com a teoria bakhtiniana é de fundamental importância atentar para a principal diferença entre eles, assim divididos em primários e secundários. Para o autor, os gêneros primários se compõem na comunicação discursiva imediata, no âmbito das relações do cotidiano, em situações sem elaboração formal. Enquanto os gêneros secundários se constituem nas condições de comunicação cultural mais complexas, mediadas pela escrita como no romance, na comunicação artística, científica, sociopolítica, jornalística etc. Ainda, conforme o autor, “No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2011, p 263).

Desse modo, o gênero reconto como pertencente aos gêneros secundários constitui-se de uma elaboração formalizada e especializada, que intermedia as interações sociais.

Recontar é contar outra vez como indica o prefixo reiterativo antes do verbo contar. Este procedimento tem sido muito utilizado no contexto escolar, embora sua prática reporta-se para épocas distantes. Quando recontamos inovamos situações, adicionado ou suprimido elementos que constituem o texto.

Neste trabalho o reconto apresenta como foco a produção escrita, especificamente o texto literário disponível às crianças e aos jovens leitores.

## O MÉTODO RECEPCIONAL DE BORDINI E AGUIAR

Pretende-se com o presente trabalho apresentar uma proposta de leitura e produção textual com especificidades para jovens com o gênero textual reconto como um recurso inovador na formação de alunos leitores, destacando nesse processo o método recepcional de Bordini e Aguiar. Segundo as autoras:

O método recepcional é estranho à escola brasileira, em que a preocupação com o ponto de vista do leitor não é parte da tradição. Via de regra, os estudos literários nela tem se dedicado à exploração de textos e de sua contextualização espaço-temporal, num eixo positivista (BORDINI e AGUIAR, 1988, p.81).

Desse modo, o método recepcional diverge dessa postura pautada no autoritarismo da cultura brasileira, e se ocupa da relatividade da leitura, em que o leitor interage com o texto, e, quando este se omite, cria vazios para o não dito, então, o leitor faz sua interferência de forma criadora, suscitando um diálogo entre leitor e texto num verdadeiro exercício de comunicação.

Para desenvolverem o método recepcional, as autoras respaldaram-se na teoria da *Estética da Recepção*, concebida por teóricos alemães da Escola de Constança e, posteriormente, reformulada por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, que apresenta como parâmetro de estudo a reflexão sobre as relações entre narrador-texto-leitor, situando a obra como um objeto verbal esquemático a ser preenchido pela atividade de leitura, que se concretiza sempre a partir de um horizonte de expectativas. Segundo Iser (1975) “O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor”. Ressalta ainda, Jauss que

.../ para a análise de experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, 1979, p. 73).

Acrescentam, ainda, que a interação entre leitor e texto depende dos horizontes de expectativas em que estes estão inseridos, sendo para isso, necessário que haja a fusão de ambos, para que a comunicação se realize, conforme Bordini e Aguiar (1988, p.83) “no ato de produção/recepção, a fusão de

horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas”.

De acordo com as autoras, teremos cinco etapas para aplicação do método de ensino de literatura, como primeiro passo temos a *determinação do horizonte de expectativas* da turma, que tem como objetivo estimar estratégias de ruptura e transformação do mesmo a partir dos valores, que fazem parte das vivências dos alunos, como crenças, modismos, estilos de vida, interesses específicos da área de leitura.

O passo seguinte é o *atendimento do horizonte de expectativas*, a partir dele, a turma terá experiências com os textos literários que atendam às suas necessidades tanto em relação ao *objeto*, quanto às *estratégias de ensino*.

O próximo passo é o de *ruptura do horizonte de expectativas*, para esse momento do trabalho, deve-se introduzir textos e atividades de leitura que mexam com as estruturas dos alunos em relação as suas certezas e costumes.

Posteriormente, segue o *passo de questionamento do horizonte de expectativas*, em que serão comparadas as duas etapas anteriores. Aqui, a turma fará sua análise sobre o material literário já trabalhado, verificando quais textos exigiram maior nível de reflexão e abarcaram um grau superior de satisfação. Após a análise comparativa das experiências de leitura, a turma debaterá sobre seu próprio comportamento frente aos textos lidos, identificando os desafios enfrentados e os processos de superação dos obstáculos textuais.

Do resultado dessa reflexão sobre as relações entre leitura e vida, tem-se o último passo do processo, a *ampliação do horizonte de expectativas*, nessa fase, os alunos tomam consciência das alterações e aquisições, alcançadas por meio da experiência com a literatura.

Por este viés, o aluno/leitor enquanto sujeito com propósito de interação tem o texto sob a condição de enunciador capaz de abrir e alargar seus horizontes de expectativas através de suas atividades de leitura, colocando em evidência sua relevância sociocomunicativa.

## PROPOSTA DE ATIVIDADE DE LEITURA: PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS

O Conto clássico é nosso corpus. Temos por objetivo proporcionar aos alunos experiências de leitura de contos e mostrar que os clássicos podem ser trabalhados em sala de aula por meio da intertextualidade e da multimodalidade. Na sequência, apresentamos as etapas dessa atividade com alguns comentários.

### DETERMINAÇÃO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

O professor leva para a sala de aula o vídeo *Chapeuzinho Vermelho*. Após passar o vídeo sem áudio, incentivar os alunos a narrarem o enredo, relacionando o conteúdo à expressão presentes nas imagens. Para tanto, dispostos em círculo, cada aluno deverá elaborar um período e o aluno seguinte terá que dar continuidade à narrativa. No momento desse relato do enredo, o professor escreve o texto coletivo no quadro. E os alunos registram-no no caderno. Em seguida, juntamente com eles, discute a relação entre o texto elaborado e o vídeo. Na comparação, o professor pode pausar o vídeo para analisar os quadros-imagens com os discentes, fazendo os seguintes questionamentos: O que acontece nas imagens? Quais são os personagens? Conforme o posicionamento dos alunos indagar, “O que indica esse acontecimento na linguagem não verbal? Qual a posição dos personagens? Há indicações estáticas, dinâmicas? Onde? Qual a expressão dos personagens o que isso pode indicar? Por que a estória tomou esse rumo? Como você se sentiria se estivesse no lugar da menina? Como agiria? Qual o possível sentido dos personagens? Podemos aprender algo com essa estória? Após discussão, o professor apresentará a turma o gênero conto, expondo seu conceito e características.

### ATENDIMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

A partir dos interesses dos alunos por contos, o professor leva para a sala de aula o conto *Chapeuzinho Vermelho* dos irmãos Grimm para realizar a leitura naquele momento da aula. E como preparação didática apresenta a análise do mesmo. Depois, solicita que a turma faça a ilustração do conto lido. Ainda nesta etapa dependendo do interesse da turma, pode-se sugerir a dramatização do conto, desde que esse tipo de procedimento já tenha sido utilizado anteriormente e seja do agrado da turma. Adesão voluntária de

alunos para assumirem o papel das personagens e os demais assistem. No momento combinado tem-se a representação, desempenhando cada um a função que lhe coube, de ator ou espectador.

#### RUPTURA DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Diante dos resultados alcançados com a discussão do texto da etapa anterior, o professor sugere a leitura da versão *Na verdade, Chapeuzinho Vermelho estava estragada* de Trisha S. Shaskan e Gerald Guerlais para que se faça uma comparação entre esta versão e a dos irmãos Grimm. Nesse momento, o professor promove um debate sobre a apresentação dos momentos do conto, em que se discutam questões relativas ao enredo no que tange ao comportamento das personagens nas duas versões do conto. O debate pode continuar com manifestações dos alunos sobre suas impressões diante da narrativa em relação aos elementos que conduzem o desenvolvimento das ações em ambos os textos. Nesse momento, deve-se recuperar os elementos que compõem a narrativa.

#### QUESTIONAMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Nessa etapa, segundo orientações do professor, a classe formará duplas e será incumbida de realizar um reconto, a partir do conto *Chapeuzinho Vermelho* dos irmãos Grimm.

Como atividade culminante, faz-se um comentário coletivo sobre as versões produzidas, as quais serão apresentadas pelas duplas aos demais colegas. Esses comentários deverão incidir sobre a propriedade de suas produções em relação ao texto original dos irmãos Grimm. Após a conclusão dessa tarefa, nada mais oportuno que debater sobre as experiências de leitura, bem como o comportamento do aluno diante dos textos lidos, apontando os desafios que surgiram e como superaram os obstáculos textuais, assim como a transposição das situações narrativas para suas vivências.

#### AMPLIAÇÃO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Da discussão anterior provavelmente chegou-se a comprovação de que a temática dos contos lidos abarca problemas e comportamentos presentes

em nosso contexto social. Dessa reflexão sobre a relação entre leitura e vida, leva a tomada de consciência das alterações e aquisições, adquiridas através da experiência com a literatura. A partir dessas discussões é possível que os alunos e professor indiquem novos textos a serem lidos. É estimado um prazo para a leitura dos contos indicados. No dia combinado, os leitores de cada um dos textos defendem as dimensões sociais dos contos que leram, indicando-o aos colegas para o trabalho em classe. O título escolhido por maioria da turma dará sequência à retomada do método.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O reconto possui um significativo espaço na produção literária destinada à criança e ao jovem, por esta razão, os autores contemporâneos dedicam-se em transformar as velhas narrativas em novas histórias e assim as histórias populares continuam a ser recontadas em pleno século XXI. O escritor ao recontar uma história certamente tem a intenção de ampliar os horizontes de conhecimento do leitor, uma vez que procura com essa função didática aproximar e solidificar conhecimentos valorizados.

Propor uma atividade de reconto para os jovens leitores pode ser uma excelente atividade para se discutir valores subjacentes a sociedade e suas transformações ao longo do tempo. Por meio do fazer literário tendo como ponto de partida histórias já interiorizadas ou não pelos leitores, com assuntos discutidos na contemporaneidade, a atividade de reconto pode adquirir a configuração de propagadora de outros valores oriundos nas e pelas relações socioculturais.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa**/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **Coleção explorando o ensino** – Literatura / Ensino Fundamental. 2010. MEC/SEB, vol. 20, p. 55-68.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GRIMM, Irmãos. **Chapeuzinho Vermelho**. 6ª ed. Tradução Nilce Teixeira. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Shaskan, Trisha Speed; Guerlais, Gerald. **Na verdade, Chapeuzinho Vermelho estava estragada!** Tradução Fabio Teixeira. São Paulo: Ciranda Cultural, 2016.

SILVA, E. T. da. **Concepções de leitura e suas consequências no ensino**. PERSPECTIVA, Florianópolis, v.17, n. 31, p. 11 - 19, jan. /jun. 1999

SILVA, Vera Tietzmann. In: AGUIAR, Vera Teixeira de e MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Orgs.). **Conto e reconto: das fontes à invenção**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 13-33.

SOUZA, Glória Pimentel Correia Botelho de. **A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem obrigada**. São Paulo: DCL, 2006.

<https://www.youtube.com/watch?v=k8Wlmcqa64Q>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

## REPRESENTAÇÃO FEMININA NO LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA

*Nadja Silva Brasil Santos<sup>1</sup>*

O ambiente escolar tem sido considerado como lugar de discussão de saberes e disseminação de conhecimentos onde se promove a reflexão no sentido de estimular sujeitos capazes de pensar e refletir o mundo em que vivem. Nesse sentido, é importante que os recursos didáticos que abrangem o ambiente escolar se tornem objeto de discussão e que possam ser observados atentamente pelos profissionais que irão utilizá-los como ferramentas durante todo o ano letivo.

Trabalhar gênero na escola é a possibilidade de garantir ações mais efetivas na desconstrução de modelos arraigados, construídos e estruturados apoiados em possíveis preconceitos e discriminações. Com relação ao papel da escola nesse tipo de ação, Cavalcanti (2002, p.33), ressalta que “[...]a escola é um lugar de encontro de culturas, de saberes científicos e de saberes cotidianos, ainda que o seu trabalho tenha como referência básica os saberes científicos”.

Destarte, pensar sobre a escola, é pensar sobre seus recursos didáticos, é pensar quase que instintivamente no livro didático. Além de conceituado em nossa cultura escolar, o livro didático tem sido, por vezes, o único mecanismo ou recurso empregado no auxílio do trabalho do professor nas salas de aula da Educação Básica.

Diante dessa assertiva, a proposta desse artigo é apresentar resultados parciais de uma pesquisa em andamento, intitulada provisoriamente ‘A questão de gênero no livro didático de língua portuguesa da educação básica’. A pesquisa mencionada pretende analisar, por amostragem, textos literários

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e Membro do GEREL (Grupo de Estudos em Resiliência, Educação e Linguagens). E-mail: brasil.nadja@hotmail.com

contidos nos livros didáticos de língua portuguesa séries finais (6º ao 9º ano), aprovados e disponibilizados pelo PNLD (Plano Nacional do Livro Didático) 2014 para as escolas públicas fazerem uso no triênio de 2014/2015/2016, com vistas a observar as questões de gênero nos textos propostos e difundidos no material.

Para consecução desse artigo definiu-se selecionar uma das coleções aprovadas pelo PNLD/2014, a 'Singular & Plural - Leituras, produção e estudos de linguagem', das autoras Laura de Figueiredo, Marisa Balthasar e Shirley Goulart, da Editora Moderna. Assim, o presente artigo representa o recorte de uma pesquisa qualitativa, de abordagem bibliográfica onde utilizamos como *corpus* de análise, textos literários de livros didáticos de língua portuguesa, que são tratados na perspectiva da análise de conteúdo.

Nesse sentido, não se pretende aqui um levantamento exaustivo do problema, entretanto deve ser visto como um esforço no sentido de reflexão e instauração de o debate sobre a questão de gênero, estabelecendo uma reflexão sobre a representação feminina no livro didático de língua portuguesa.

## QUESTÕES DE GÊNERO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

No Brasil, as discussões sobre a diversidade sexual e de gênero teve uma virada nos anos de 1990, com estudos feitos pela historiada Guacira Louro sobre a exclusão das minorias de gênero na história da educação. Ela introduziu os estudos de gênero, apresentando conceitos e teorias no campo dos estudos feministas e suas relações com a educação. Segundo Louro (2007, p. 21), "[...] seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem "científica" a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender e justificar a desigualdade social". Desse modo, a desigualdade de gênero trata-se de um fenômeno estrutural com raízes complexas e instituído social e culturalmente de tal forma, que se processa cotidianamente de maneira quase imperceptível. A autora adverte que o conceito de gênero demanda uma forma plural e relacional de pensar sobre os indivíduos. Não se deve atribuir papéis masculinos ou femininos, pois significam padrões, regras arbitrárias que conduzem a comportamentos impostos pela

sociedade. Em outras palavras “[...] é preciso desconstruir o caráter permanente da oposição binária masculino-feminino”. (LOURO, 2007, p.30).

Joan Scott também contribuiu para o debate da questão de gênero afirmando que o conceito de gênero surge através dos movimentos de políticas sociais com o intuito de distinguir gênero de sexo. Segundo Scott (1995, p. 75), “[...] gênero é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e também um modo primordial de dar significado às relações de poder”. As contribuições da autora, para essa discussão, representam um auxílio a partir de sua proposição para um novo paradigma teórico que passa a considerar gênero como uma ‘construção social e histórica entre os sexos’.

A desconstrução da oposição binária igualdade/diferença também é defendida por Scott, à luz de Derrida. Para Scott, a própria posição entre igualdade e diferença esconde a interdependência dos dois. Jacques Derrida (2002) tem proporcionado, a partir do pensamento da desconstrução, deslocamentos e questionamentos, representando o esforço para se quebrar barreiras e ultrapassar as fronteiras que se estabelecem ao longo da história, buscando desconstruir vícios do pensamento ocidental, como a oposição tida como universal e atemporal entre homem e mulher. Segundo Derrida (2002, p. 162), “[...] tudo que a desconstrução trata de demonstrar é que, se as convenções, as instituições, e o consenso são estabilizações, consistem em estabilizações de algo essencialmente instável e caótico”. Nessa concepção, pode-se dizer que a desconstrução para Derrida tem como proposta problematizar, questionar o mundo no qual se está inserido, questionar fronteiras e dicotomias, não as negando, mas interrogando quais sejam os seus limites.

Na tentativa de refletir um pouco mais sobre a questão de gênero, Judith Butler (1990) surge em defesa da desmontagem de todo tipo de identidade de gênero que oprime as singularidades humanas por não se emoldurarem no ‘adequado’ ou ‘correto’ no que se refere ao cenário da bipolaridade das relações entre pessoas. Vale ressaltar que Butler é uma filósofa pós-estruturalista que possui aversão a estereótipos e conceitualizações que rotulam os sujeitos e suas identidades, por entender ser tal prática excludente. Para Butler (1990, p. 21), “A noção binária de masculino/feminino constitui não só

a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a ‘especificidade’ do feminino”.

Michel Foucault também traz uma contribuição inegável no que tange ao tema discutido. Foucault não se coloca como descobridor de conceitos relacionados às relações de gênero e poder; contudo, apresenta reflexões profundas sobre o assunto. Para ele os indivíduos acabam se tornando escravos de repetições de normas criadas pela sociedade sendo necessário uma ‘desconstrução’ dessas ações. Segundo ele, “[...] somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder”. (FOUCAULT, 20004, p.101). Dessa forma o poder atua como uma força coercitiva, disciplinando e controlando os indivíduos. Segundo Foucault (2004, p. 97), “[...] o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força”. Assim, o poder pode até parecer invisível, mas é reproduzido e eternizado por meio dos indivíduos.

## RELAÇÕES DE GÊNERO NO LIVRO DIDÁTICO

De acordo com o censo do IBGE(2010) a população brasileira está mais feminina. São 97.342.162 mulheres e 93.390.532 homens. As mulheres superam em mais 3,9 milhões o número de homens, representando mais da metade da população brasileira. Pareceria lógico que elas se fizessem presentes também, em pelo menos, na metade das representações femininas dos livros didáticos de língua portuguesa, tanto em números, quanto em relevância. No entanto, isso não corresponde à realidade.

Diante dessa premissa, destaca-se aqui a necessidade de discussões acerca do livro didático (LD), que muitas vezes é o único instrumento usado pelo professor e tido como possuidor de verdades absolutas. Sobre o poder destinado ao livro didático, Louro ressalta:

Os livros didáticos e paradidáticos têm sido objeto de várias investigações que neles examinam as representações dos gêneros, dos grupos étnicos, das classes sociais. Muitas dessas análises têm apontado para a concepção de dois mundos distintos (um mundo público masculino e um mundo do-

méstico feminino), ou para a indicação de atividades “características” de homens e atividades de mulheres. Também têm observado a representação da família típica constituída de um pai e uma mãe e, usualmente, dois filhos, um menino e uma menina. (LOURO, 1997, p. 70)

Apesar de suas significações e formatos terem mudado com o passar do tempo, o livro didático continua apresentando importante papel ideológico, pois transmite valores dos grupos dominantes, o que sugere a necessidade de debates e reflexões acerca dele. De acordo com Bordini e Soares (2008), os livros didáticos apesar de serem moldados, também possuem a capacidade de moldar a cultura, reproduzindo significados para os sujeitos, influenciando e demarcando características como normais, atribuindo estereótipos de como é ser menina e ser menino, homem e mulher.

Sobre os livros didáticos produzirem e normatizarem saberes e jeitos de ser e estar na sociedade, Tardelli (2002, p. 37) comenta que “O livro didático é presença constante em sala de aula; geralmente, ele assume o estatuto de autoridade[...]. Em geral parece não ser o mestre que ensina, orienta, pensa[...]”. Apesar de tais afirmações parecerem duras, elas refletem bem a maneira como esse material didático vem sendo utilizado por boa parte das escolas. A mesma posição é reiterada por Silva (2011, p.112), “[...] o livro didático assume papel de principal controlador: orienta os conteúdos a serem ministrados, a sequência deles, as atividades de aprendizagem e a avaliação do desempenho dos alunos”. Para a autora, o livro didático passa a ser a principal fonte de transmissão do conhecimento.

Portanto, em se tratando da questão de gênero, mais precisamente no que diz respeito à participação e retratação da mulher nos livros didáticos, é importante reconhecer como essas construções moldam a visão de mundo, em termos de consciência e de comportamento, tornando-se assim relevante a discussão da participação feminina em mundo de dominação e hegemonia masculina.

Destarte, é necessário que os livros didáticos, através de seus textos literários, promovam discussões sobre gênero, motivem a reflexão individual e coletiva, contribuindo para a superação e supressão de qualquer tratamento preconceituoso. Reflexões sobre esses materiais tão utilizados em sala de

aula são fundamentais para ampliar a compreensão e fortalecer a ação de combate à discriminação e ao preconceito referente a mulher.

## A MULHER NO LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Questionar e refletir sobre as representações encontradas nos livros didáticos, mas especificamente os de língua portuguesa, não significa negar a sua qualidade nem tampouco a importância que eles assumem no dia-a-dia do ambiente escolar. Significa chamar atenção para a necessidade de se cultivar um olhar crítico e, se necessário for, analisar as representações que podem comunicar preconceito e gerar discriminações quando essas são consideradas como verdades absolutas.

Partindo desse pressuposto, surgem indagações referentes ao tratamento dado à questão de gênero nos textos literários contidos nos livros didáticos de língua portuguesa. Sabe-se que o texto literário sempre esteve presente nas várias abordagens dos conteúdos apresentados esse instrumento e vem sendo usado pelos autores com objetivos distintos, competem aos profissionais da educação discernir como explorá-los de maneira a evitar fixar preconceitos e discriminações instituídos ou manifestados no material.

A reflexão inicial sobre o tema depreendeu-se da análise de uma coleção de livros didáticos de língua portuguesa do ensino fundamental II. Trata-se da coleção 'Singular & Plural - Leituras, produção e estudos de linguagem' - Editora Moderna, das autoras Laura de Figueiredo, Marisa Balthasar e Shirley Goulart. Compreendemos que essa seleção não consegue dar conta do tema por completo, e que para resultados mais consistentes, as outras coleções devem também ser analisadas; entretanto, ressaltamos que esse trabalho faz parte de uma pesquisa recente e ainda em andamento. Assim, o que pretendemos no momento é lançar uma discussão, refletindo sobre a abordagem do tema nos textos literários contidos na coleção.

De acordo com o 'Guia de Livros Didáticos' PNLD/2014 (2013) a coleção analisada está organizada em três blocos: O 'Caderno de leitura e produção', que explora textos de gêneros diversos, é disposto em três unidades e explora temas do cotidiano. O 'Caderno de práticas de literatura' é apresentado para todas as séries da coleção e é intitulada 'Entre leitores e leituras: práticas de

literatura'. Ainda nesse bloco, para cada volume há gêneros textuais diferentes sendo explorados. Para o 6º ano são ofertados poemas, haicai e letras de canções; para o 7º ano conto enigmático e conto fantástico; para o 8º ano apresenta-se a tragédia; e para o 9º ano, a comédia. Já o 'Caderno de estudos de língua e linguagem' destaca o estudo da língua com base na gramática normativa e está estruturado em três unidades intituladas em todos os volumes como 'Língua e linguagem'.

A partir do mapeamento da coleção, verificou-se nos quatro volumes analisados a presença não tão significativa de textos literários quanto exposto no Guia de Livros Didáticos. Os volumes apresentam um maior número de textos jornalísticos, depoimentos, entrevistas, gráficos, diários, tabelas, verbetes de dicionários dentre outros.

Porém, considerando os textos literários inseridos na coleção em análise, percebeu-se que grande parte é de autoria masculina e de consagrados escritores da sociedade brasileira. Foram encontrados fragmentos de textos, romances, poemas, contos e crônicas de escritores como Fernando Sabino, Moacyr Scliar, Carlos Drummond, Monteiro Lobato, Paulo Mendes, Luís Fernando Veríssimo, Rubem Braga, Machado de Assis, Rubem Alves, Antônio Prata, Ferreira Gullar, Mário Quintana, Millôr Fernandes, Edgar Poe, dentre outros. Muito longe dessa representatividade masculina, estão os textos de autoria feminina. Em número bem menor, autoras ilustres têm fragmentos de textos citados, como Clarice Lispector, Marina Colasanti, Lígia Fagundes Telles, Tatiana Belinky e Ruth Rocha.

Após esse mapeamento, deu-se seguimento a análise da representação da mulher nessa coleção. Verificamos que as mulheres pouco aparecem e quando isso acontece, estão atreladas a uma série de preconceitos e estereótipos, como observado no livro 3, página 92, com o cordel intitulado 'A vida secreta da mulher feia', do autor J. Borges. Trechos como "Tinha os beijo ferido / e os olhos de remela, / Um carço arredondado / do lado de uma costela e / tinha um peito no sovaco / e outro no pé da goela" enfatiza a busca incessante pela valorização da aparência jovem e bela, de corpo esbelto e sorriso encantador, cobrados na figura feminina.

Percebe-se que as relações de gênero continuam reproduzindo a submissão, o controle e a manipulação imposta às mulheres. No livro 2, página 309,

o texto de Moacyr Scliar reforça essa mesma situação quando compara, no conto 'Bruxas não existem', as características físicas de uma senhora a de uma bruxa. "Era muito feia, ela; gorda, enorme, os cabelos pareciam palha, o nariz era comprido [...]".

Os textos literários mais expressivos nos quatro volumes relacionam-se à vida das mulheres, abordando a questão do casamento, da família, do papel da mãe, da esposa, da professora e da dona de casa, reforçando a situação de submissão do gênero. Na página 270 do volume 1, observa-se essa representação bem acentuada, onde a crônica de Rubem Braga, intitulada 'Mãe', ressalta o papel da mãe que cuida do filho e das questões do lar. "Então a Mãe começou a folhear a revista mundana - que vestido horroroso o da Marieta neste coquetel - que presente de casamento vamos dar à Lúcia? tem de ser uma coisa boa - e outros pequenos assuntos sociais foram aflorados numa conversa preguiçosa". E mais, a 'feminilidade' que se espera das mulheres pode ser percebida na página 250 do livro 1, no poema de Machado de Assis, que a partir de adjetivos como 'sorridentes', 'simpáticas', 'atenciosas', 'discretas', 'contidas', 'meigas' acaba por conduzir a mulher, à anuência das expectativas masculinas. Logo, a dependência em relação ao outro acaba por se tornar característica obrigatória de seu ser. "Sua boca meiga e breve, / Onde um sorriso de leve, / Com doçura se desliza, / Ornando purpurea cor, / Celestes lábios de amor/ Que com neve se harmoniza".

Nos quatro volumes é notável, nos textos literários, a persistência de padrão quase idêntico no que diz respeito à atividade ocupacional de personagens femininas (afazeres do lar, professoras, diretoras). Enquanto isso, os homens representam os motoristas, cientistas, médicos e jogadores. São os seres fortes, ativos, protetores, destemidos, independente, competentes, financeiramente bem-sucedido e sexualmente impositivo. Os textos mostram as mulheres representando as personagens femininas em condições de subalternidade em relação ao marido, ao chefe, à sociedade. Desse modo, o estereótipo da mulher afável, gentil, mais vulnerável, cuidadora, mais compreensiva e jeitosa é reproduzido em maior escala nos textos literários analisados.

Não obstante, alguns textos, mesmo que de formas sutis, vêm trazendo mudanças. Na página 36, livro 4, há o texto 'E agora filha?' de Isabel Vieira

abordando a força das mulheres em suas lutas diárias. Ele traz possibilidades reflexivas ao tratar da mulher, da família estigmatizada pela sociedade, da mulher grávida, abandonada e que vai à luta para sustentar sua filha sozinha. Já no volume 3, na página 155, através do texto de Conan Doyle, é apresentada a mulher, Irene, caracterizada com “equilibrada, fria, severa...” e que segundo o narrador “[...] o reino da Bôemia foi ameaçado por um grande escândalo e que os melhores planos...foram frustrados pela sagacidade de uma mulher”. Percebe-se, de forma discreta, que a coleção já sinaliza para a desconstrução desse padrão hegemônico estabelecido pela sociedade. Através de pequenos fragmentos ou textos já é possível verificar um esforço para romper com essa representação feminina estereotipada utilizando os textos literários.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão de gênero, sob a perspectiva da representação da mulher nos livros didáticos de língua portuguesa, torna-se necessário visto que aborda como as mulheres são apresentadas, tratadas e suas representações construídas na sociedade; provocando questionamentos e reflexões. Também se constitui interesse pedagógico, pois seus efeitos e implicações podem trazer importantes contribuições para o entendimento e transformação da construção identitária dos alunos.

As reflexões iniciais da coleção selecionada apontam para a existência expressiva de discursos estereotipados e preconceituosos em relação a representação da mulher nos textos literários dos livros didáticos de língua portuguesa. Percebeu-se que ainda persistem os discursos que segregam o gênero feminino ao contexto do lar e da submissão; enquanto o masculino direcionado ao trabalho, a força, a virilidade e a proteção. Contudo, verificou-se uma pequena mudança em relação a essas representações femininas nos textos literários, que mesmo de maneira exígua vem ganhando um espaço diferenciado e menos marginalizado, mas que só poderá ser apontada de maneira mais significativa, após uma análise mais aprofundada do *corpus*.

## REFERÊNCIAS

BORDINI, S. C.; SOARES, E. G. **Livros didáticos de ciências e a fabricação das identidades de gênero, sexualidade e etnia.** In: III Simpósio Internacional e IV Fórum Nacional de Educação – Políticas Públicas, Gestão da educação, Formação e Atuação do Educador. Universidade Luterana do Brasil, Torres, Anais.2008.

BUTLER, Judith. **Problema de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTI, Edlamar Leal de Souza. **A apreensão do conhecimento escolar numa perspectiva de gênero.** In Fagundes, Tereza Cristina Carvalho. Ensaio sobre identidade e Gênero. Salvador: Helvécia, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Revista Encontros de Vista – 5ª edição, p. 20. Paulo: Perspectiva, 2002

FERREIRA, M. O. V. **Docentes, representações sobre relações de gênero e consequências sobre o cotidiano escolar.** In: SOARES, G.F.; SILVA, M. R. S.;

FIGUEIREDO, Laura de; BALTHASAR, Marisa; GOULART, Shirley. **Singular & Plural: leitura, produção e estudos de linguagem.** 1ª edição, São Paulo: Moderna, 2012. Obra em 4 v. para alunos do 6º ao 9º anos.

FOUCAULT, MICHEL. **Microfísica do poder.** 23ª ed. São Paulo: Graal, 2004.

GUACIRA LOPES. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis: Vozes, 2001.

GUIA DE LIVROS DIDÁTICOS: PNLD 2014: língua portuguesa: ensino fundamental: anos finais. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2013.

\_\_\_\_\_. **Gênero, história e educação: construção e desconstrução.** Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 101-132, jul./dez. 1995.

IBGE – **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.** Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000237.pdf> Acesso em 10 ago. 2016.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Edissa Fragoso da. Leitura do texto literário museificado no manual de Língua Portuguesa. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, Campos dos Goytacazes – RJ, 2009.

TARDELLI, M.C. **O ensino da língua materna: Interações em sala de aula.** São Paulo: Cortez, 2002.

## A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA NO CENÁRIO ESCOLAR

*Edite Nascimento Lopes<sup>1</sup>*

É evidente que a falta de informação e formação que auxiliem o professor sobre determinadas questões envolvendo o ensino da cultura afro-brasileira e africana, corroboraram para que a implementação da Lei se tornasse ainda mais distante das salas de aula. É necessário ressignificar os saberes docentes no que tange a temática em questão, muitos professores carecem repensar sua formação a partir de sua própria prática pedagógica:

Significação social da profissão; da revisão constante dos significados sociais da profissão; da revisão das tradições. Mas também da reafirmação das práticas consagradas culturalmente e que permanecem significativas. Práticas que resistem a inovações porque preñhes de saberes válidos às necessidades da realidade. Do confronto entre as teorias e as práticas, da análise sistemática das práticas à luz das teorias existentes, da construção de novas teorias (PIMENTA, 1999, p. 19).

Sabe-se que a história da África foi relegada ao esquecimento ou a subalternização da sua relevância no palco das ações humanas. Representações construídas, em geral, a partir da percepção exterior, assentadas em mitos e preconceitos diversos romperam a barreira do tempo, foram reformuladas, incorporaram novos esquemas e confluíram para o desenho da imagem africana que nos chegam até hoje pelos mais diversos mecanismos. Incluindo nesse meio, as práticas pedagógicas dos professores. Mesmo com a regulamentação do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana partir da promulgação da lei 10.639/03, há treze anos, percebe-se que o não-cumprimento do dispositivo legal ou abordagens simplistas e deturpadas do tema ainda são eminentes em algumas escolas. Salienta-se que os estudos de outras culturas nos espaços escolares são extremamente relevantes para compreender o processo de formação da identidade brasileira:

---

1 Mestranda da UNEB.

Não podemos negar que a oficialização do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira no currículo da rede pública de ensino do país é um marco no sentido de introduzir na educação brasileira a valorização de nossa história e a participação de outras culturas, além da europeia. Entretanto, a essa demanda acrescentada na LDB cumpre também a tarefa de fortalecer e promover a reconstrução das relações étnico-raciais no ambiente escolar em todo o país (SILVA, 2010, p. 7).

Para compreender como este trabalho foi construído, é relevante apontar algumas questões que foram colocadas para nortear este estudo: como a história e cultura afro-brasileira e africana estão sendo ensinadas aos estudantes das escolas públicas que foram escolhidas para as observações? Qual é a posição do grupo de docentes em relação à lei 10.639/03? O que está sendo inserido na prática pedagógica dos professores? Possuem acesso a materiais específicos sobre a história e cultura afro-brasileira e africana? Até que ponto o Estado se posiciona em relação à lei 10.639/03 no que tange ao seu cumprimento nessas escolas? Para que o processo ensino e aprendizagem adquiram mais sentido na escola, é necessário levar a aplicabilidade da lei a sério.

## EDUCAÇÃO E DEBATE AFRO-BRASILEIRO

Falar da história e da cultura dos povos africanos é imprescindível para compreender as heranças, a origem de determinados costumes e tradições deixadas no Brasil. A luta dos negros e seu papel na constituição da identidade nacional trouxeram contribuições para que a implantação da lei 10.639/03 estabelecesse de forma legal o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana no currículo oficial da Rede de Ensino:

A demanda da comunidade afro-brasileira por *reconhecimento*, valorização e afirmação de direitos, no que diz respeito à educação, passou a ser particularmente apoiada com a promulgação da Lei 10639/2003, que alterou a Lei 9394/1996, estabelecendo a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas. Reconhecimento implica justiça e iguais direitos sociais, civis, culturais e econômicos, bem como valorização da diversidade daquilo que distingue os negros dos outros grupos que compõem a população brasileira. (BRASIL, 2013, p. 499).

Nenhuma região do planeta foi alvo de tantas produções e reproduções estereotipadas quanto à África. Ao longo dos séculos, mitos, preconceitos e estereótipos forjaram as mais diversas imagens acerca do continente africano, de maneira geral, marcadas pelo olhar de estranhamento do outro, sejam eles viajantes da Antiguidade, traficantes de escravos ou homens de ciência. As razões para a existência de um sem número de representações distorcidas sobre a África. O fato de que os primeiros que escreveram a história africana tenham sido estrangeiros, árabes e europeus, não deixa de ter consequências ulteriores da historiografia africana e sobre a excepcional vitalidade de algumas lendas, mais negras do que douradas (M'BOKOLO, 2009).

Durante muito tempo as sociedades africanas, sobretudo as que constituem a região que se convencionou chamar de África Negra, foram vistas como a-históricas. Do ponto de vista da produção historiográfica, defendia-se a ideia de que a ausência ou escassez de documentos impossibilitava a escrita da história dessas sociedades. Por outro lado, no que se refere ao dinamismo histórico o continente africano era concebido como espaço encerrado no imobilismo. Os povos africanos, por serem classificados como tradicionais, privilegiariam a 'continuidade' de seus costumes e organizações sociais, e por serem em grande parte iletrados, estariam fadados a um eterno imobilismo e impossibilitados de resgatar seu passado (OLIVA, 2003).

O mito da passividade histórica africana, por sua vez, concebe como exógenas ao continente o desenvolvimento das mais diversas técnicas e de qualquer forma de conhecimento de modo geral. Havia uma recusa a considerar o povo africano como criador de culturas originais que floresceram e se perpetuaram, através dos séculos, por vias que lhes são próprias (KI-ZERBO, 2010). Os tráficos negreiros, sobretudo o árabe-muçulmano e o atlântico (este último mais notadamente), constituem-se em outro fator que convergiu para a construção de representações distorcidas sobre as populações africanas. A escravatura foi uma prática de todas as sociedades humanas num momento ou outro da sua história, nenhum continente conheceu, durante um período tão longo (séculos VII-XIX), uma sangria tão contínua e tão sistemática como o continente africano. Pois, aquilo que torna a África específica é, ainda mais que a escravatura, o tráfico de escravos, quer dizer o comércio regular dos seres humanos reduzidos à escravatura para serem

vendidos, realizando-se o conjunto da operação por meio do recurso de uma violência sem precedentes (M'BOKOLO, 2007).

No século XIX algumas teorias científicas potencializaram a construção de representações deturpadas sobre a África. Baseado nas ideias da teoria da evolução proposta por Charles Darwin, o Darwinismo social se utilizou dos conceitos biológicos de evolução e adaptação para explicação das diversas sociedades. De acordo com essa corrente de pensamento, em seu processo de desenvolvimento todas as sociedades humanas seguiriam os mesmos estágios evolutivos, partindo da forma mais simples de organização social até atingirem o ápice da civilização, cujo modelo era representado pelas sociedades europeias. Assim, todo grupo humano que se encontrasse num “estágio inferior” ao das sociedades da Europa (neste caso as populações africanas) devia destas receber as benesses da “civilização” (DOMINGUES, 2003).

Por sua vez, o racismo, consubstanciado nas teses poligênicas, dividiu a humanidade em raças estanques, hierarquizando-as ao estabelecer uma escala de valores entre estas e, sobretudo, ao relacionar características biológicas às qualidades psicológicas, morais e intelectuais, que definiriam a capacidade de evolução e de organização social de cada uma das supostas raças (SILVA, 2008). É neste período também que a Antropologia se consolida enquanto ciência, utilizando-se do determinismo racial para explicar a diversidade de culturas. O resultado dos estudos antropológicos foi determinante para que se consolidasse a imagem de um continente pulverizado por inúmeras “tribos” e grupos étnicos culturais. Também reforçou o colonialismo e o racismo, reinterando o mito da missão civilizadora dos países europeus em relação às regiões do globo caracterizados pela “barbárie” e “selvageria” (HERNANDEZ, 2005).

Explica-se, portanto, o quanto esses princípios foram utilizados para reforçar a superioridade das sociedades europeias e, portanto, justificar a política imperialista que inseriu o colonialismo no continente africano neste período. Pois seja no quesito da evolução da sociedade ou na capacidade nata de organizar-se política e socialmente, as populações europeias (ou branca!) encontravam-se sempre no topo, devendo passar seu legado aos que ainda não tinham “evoluídos”. Este argumento foi decisivo para justificar as invasões

perpetradas pelas potências europeias no continente africano. Tal episódio ficou conhecido como “partilha”, sendo ainda hoje assim definido nos livros didáticos e em boa parte da literatura especializada sobre o tema (OLIVA, 2002).

Com o fortalecimento dos processos de independência e o crescimento das pesquisas históricas acerca do continente africano e de suas populações, a partir da segunda metade do século XX, passa-se a pensar o mesmo sob outra perspectiva, o reconhecimento da importância do papel da África na história da humanidade foi por muito tempo deixada de lado. Na tentativa de desconstruir os olhares preconceituosos racistas e as imagens negativas elaboradas até então sobre os africanos e as populações afro-americanas. Esses estudos passaram a ser utilizados com uma intensidade desconcertantes na invenção de uma nova imagem dos africanos, contribuindo de forma inconfundível no quadro de redefinição da autoestima e da inserção político social das populações africanas e afro-americanas, em África, nas Américas e na Europa (OLIVA, 2007).

Cabe salientar, no entanto, que apesar das revisões sobre o conhecimento da África e da ruptura com o eurocentrismo hegemônico, que se desenvolvem a partir do século XX, na mentalidade das grandes massas, as representações estereotipadas sobrevivem e se reafirmam constantemente. A análise das representações forjadas ao longo dos séculos é demasiado complexa. Deste modo, para falar da cultura afro-brasileira e africana no cenário escolar, é necessário conhecer esses povos em suas dimensões sociais e históricas. Buscou-se aqui, fazer uma breve abordagem historiográfica sobre o continente africano, no que tange as questões históricas, para destacar que a sua história foi pautada em muitas lutas e resistências. Desde os primórdios que os povos africanos e seus descendentes deixam marcas por onde passam. Acredita-se, que a escola, ocupa um espaço distinto para a construção do conhecimento e o professor se encarrega de aprimorar esses conhecimentos através de sua prática pedagógica:

Procurando identificar quais conhecimentos são desenvolvidos pelo professor ao atuar, no âmbito da cultura escolar e das condições mais adversas do seu trabalho. Também busca especificar e estudar as necessárias articulações desses conhecimentos do professor tanto com a prática, quanto com os conhecimentos teóricos acadêmicos da for-

mação básica. Tais articulações possibilitam o desenvolvimento da capacidade reflexiva, que favorece o compromisso com o ensino de qualidade e a competência para atuar (GUARNIERI, 1997, p. 6).

No Brasil existem marcas visíveis da cultura africana, esse país recebeu um número elevado de escravos africanos que foram trazidos a força de diferentes sociedades do continente. Mesmo diante das perseguições e do trabalho escravo, esses povos conseguiu conservar seus traços e ao mesmo tempo incorporá-los a cultura brasileira (TONIOSSO, 2011).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível construir conhecimento sobre a história e cultura afro-brasileira e africana no cenário escolar. A prática pedagógica é fundamental, para isso, é necessário sempre trazer uma abordagem crítica no que concerne a temática em questão. É também de suma importância construir conhecimento voltado para essa área para além dos saberes escolares, para que a consolidação da lei 10.639/03 se torne mais presente nas salas de aulas. Salienta-se que a formação inicial e continuada deve começar a dar conta dessas demandas. Espera-se que os professores das duas escolas públicas, do município de Alagoinhas (BA), adquiram uma cultura crítica e possam refletir sobre sua prática no que tange ao ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Só assim, a escola será vista como um espaço sociocultural em que o fazer docente contribui de forma significativa para o processo ensino e aprendizagem. E o aluno poderá atuar como sujeito crítico e consciente de suas ações dentro do cenário brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão**. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Conselho Nacional da Educação. Câmara Nacional de Educação Básica, Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol; SÁ, Magali Romero, GLICK, Thomas (orgs). **A recepção do darwinismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2003.

GUARNIERI, M.R. O início na carreira docente: Pistas para o estudo do trabalho do professor. In: **Anais da Anped**, 1997.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula**. Visita à história contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África, Vol. I** – Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO/ MEC, 2010.

LIMA, Mônica. A África na sala de aula. In: **Revista nossa história**. Ano 1, n.4, Fevereiro, 2004.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos**. São Paulo: Global; Ação Educativa, 2004.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra. História e civilizações – Tomo I (até o século XVIII)**. Salvador/ São Paulo: EDUFBA/ Casa das Áfricas, 2009.

\_\_\_\_\_. **África negra. História e civilizações – do século XIX aos nossos dias - tomo II**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Visões da África: Leituras e interpretações acerca da religião dos Orixás, na África Ocidental**. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

\_\_\_\_\_. A História da África nos Bancos Escolares: representações e imprecisões na literatura didática. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, n° 3, set./dez. 2003, p. 421- 462.

\_\_\_\_\_. **Lições sobre a África: Diálogos entre as representações dos africanos no imaginário ocidental e o ensino da História da África no mundo atlântico (1990-2005)**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

PIMENTA, S.G. Formação de professores: Identidade e saberes da docência. In: \_\_\_\_ (Org.) **Saberes pedagógicos e atividade docente**. São Paulo: Cortez, 1999.

SERRANO, Carlos, WALDMAN, Maurício. **Memória d'África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Priscila Kelly de Alencar. et all. **História e Cultura Afro-Brasileira**: Caminhos Pedagógicos Abertos Pela Lei Federal Nº 10639/03 No Combate Ao Preconceito Racial, 2010.

TONIOSSO, José P. **Ensino de história e cultura afro-brasileira**: da legislação à prática docente. Dissertação (Mestrado em Educação)- Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto, 2011.

## TRAJETÓRIAS DESCONEIXAS DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NA ESCOLA

*Alisson G. S. Nogueira*<sup>1</sup>

‘Para o negro, há apenas um destino. E ele é branco’. (FANON, 2008, p. 28). Assim nos apresentava, Frantz Fanon, logo no início de sua obra, *Peles Negras, Máscaras brancas*, de forma bem pessimista, o destino que ocupava o imaginário da população negra. Um destino que, em Fanon, é marcado por um processo de retirada de toda positividade que o ser negro pudesse representar. Esse destino, querido por negras e negros era fruto de um processo de colonização que interpelou os sujeitos introjetando neles desejos e subjetividades que os fizessem desistir de si. Seria no âmbito da alta valorização da cultura branca europeia, em detrimento das culturas negras e locais, que psicologicamente, nas populações colonizadas, deram-se início às negações de si e supervalorização do Outro.

Embora a obra de Fanon esteja localizada numa França do século XX, não há como desprezar seu caráter universal, mas é sobretudo nesse destino branco, que pensamos a trajetória da população negra no Brasil, num contexto pós-abolicionista. Sobretudo quando levamos em consideração a falta de políticas públicas que dessem conta de inserir esta população, egressa de um regime de escravização, no mundo do trabalho assalariado, bem como na condição de cidadãos e cidadãos brasileiros. Infelizmente, como bem apontou Fanon, o destino do Negro estaria fadado ao branqueamento e no caso do Brasil este ocupou os meios burocratizados de modo a se materializarem em políticas de Estado (incentivo à imigração) (SHWARCTZ, 1993, p.99), não fosse a tomada de posição de tantas e tantos Negras e Negros que se empenharam/empenham em desconstruir um imaginário social acerca de si e do outro.

---

1 Graduado em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Mes-  
trando no Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural (UNEB), turma 2016. E-mail:  
alissonnogueira15@yahoo.com.br.

A nossa história enquanto nação, bem como da conquista e dominação pelos europeus, esteve envolvida em relações de poder que organizaram as hierarquias sociais de modo a manter a subordinação de grupos étnicos como indígenas e negros. Olhar para a nossa história nos faz perceber o quanto esvaziada de sujeitos ela é. A história hegemonicamente contada é a do homem branco, constituído de grande senso de justiça, guerreiro, onde os indígenas e negros foram submetidos ao lugar de marginalidade e, portanto, secundário na construção das histórias que constituíram nossa Nação.

O que há é a tentativa de construção de uma nacionalidade que nega suas raízes. O IHGB - Instituto Histórico e Geográfico do Brasil – bem como os textos literários, considerados clássicos, por exemplo, são dois elementos que se incumbiram de criar um imaginário acerca do que se convencionou chamar de brasileiro. Ambos, criaram a ideia de um país étnico, fundado em três raças distintas, mas sobretudo priorizando os feitos heroicos do homem branco, que compunham as classes privilegiadas, onde, mesmo condenando a escravização, o faziam tendo em vista, não as noções de humanidade ou de consciência acerca dos processos históricos que retiraram a condição humana de tantas e tantos indivíduos, mas a preocupação com a inserção de si e do país no 'eixo' das ditas Nações Modernas. (SOUZA, 2015, p.19). Foram representações criadas nesse momento histórico de construção da nação, mas que vigoram até os dias de hoje, que ocupam uma série de discussões e práticas cotidianas em nossa sociedade. Não é à toa que o espaço escolar foi e é tão problemático quando pensamos as disputas por representações, sobretudo quando as pretendemos positivas e 'descolonizadas'.

## REPRESENTAÇÕES FRONTEIRIÇAS – O 'EU' E AS RELAÇÃO RACIAIS NO BRASIL

E para pensar sobre estas representações, não há como deixar de rememorar os descaminhos desse nômade que se propõe solucionar seus conflitos étnico-raciais a luz da história. Foi a partir dos entraves que surgiram em minhas vivências nos bancos escolares numa cidade interiorana do estado da Bahia, Cruz das Almas, bem como no fazer docente, quando do lugar de um negro de pele clara, que fizeram emergir as problemáticas acerca da pesquisa que venho desenvolvendo. Um 'não lugar', ou uma zona fronteira entre o negro e o branco, mas que se diz negro. Não há possibilidade de demarcar

o distanciamento entre este trabalho e a trajetória de vida do interlocutor, que esteve envolvido em conflitos diversos, fosse no âmbito da sexualidade, fosse no âmbito das relações raciais. Uma trajetória marcada por histórias dispersas no imaginário social brasileiro desde o século XIX e que marcaria as gerações subsequentes. Este é o lugar do Negro com a tez mais clara.

Renato Ortiz, ao se referir a mestiçagem e seu caráter mitológico fundante em nossa nação, em texto intitulado *Cultura brasileira e identidade nacional*, a pensou como dotada de representação 'real e simbólica'. Para ele, a ideia de mestiçagem refere-se em fatos concretos a condições sociais e históricas onde as questões referentes a etnias que se formaram no país simbolicamente, agem em conformismo com projetos de criação do sentimento nacionalista que deveriam ser dispersos e, ao mesmo tempo, estariam concatenados à construção da nação. (ORTIZ, 2006, p.55). O ideal de branqueamento que atravessou a história de nosso país no início do século XX, não passaria despercebido em minha realidade familiar, onde dava-se preferência a relações inter-raciais, visto que neste, dentro da lógica dispersa no imaginário popular, seria conquistado o passaporte para a liberdade e por assim dizer, a forma possível de 'limpar a barriga'. Eram as *neuroses*, de que nos fala Fanon, em *Peles negras, Máscaras brancas*, ocupando não apenas o imaginário, mas a realidade de muitas e muitos, negras e negros, no Brasil. Os 'mestiços' deveriam se inserir numa sociedade branca a fim de ascender socialmente e no imaginário social teriam mais chances, do que os negros de pele escura.

Um projeto de Nação que por muito tempo deu certo. Por muito tempo permaneceu no imaginário social brasileiro sem ser submetido à crítica alguma, mas que começou, a partir da década de 1960, a ganhar novas perspectivas no Brasil, mesmo que ainda seja uma ideia que necessite ser combatida com rigor. Os movimentos por emancipação política, por direitos civis, nos EUA, além da luta contra o Apartheid na África do Sul, bem como a emergência de movimentos como o Black Panthers, ou o Panafricanismo, trouxeram novas perspectivas a negras e negros de todo o mundo. No Brasil, vimos emergir movimentos como o *Cadernos Negros* (1978) e posteriormente o *Quilombo Hoje*, movimentos que promoveram/ promovem a emancipação de negras e negros no âmbito da produção literária brasileira (CUTI, 2010, p.63-85), ressaltando o seu protagonismo e, muitas vezes, sua *negritude*.

Quando se refere à produção literária de grupos negros, durante muito tempo se limitou as observações do modo como a produção artística era encarada como reflexo ou tentativa de reprodução de sua visão de mundo. Essa literatura funcionava como denúncia, como expositora de suas vivências e, por conseguinte, reveladora de uma série de preconceitos e discriminações que esta população vivenciava. Embora muitos autores, entre 1940 e 1980, se dedicassem a trazer as produções negro-brasileiras ao cenário intelectual como valiosas e consideráveis, apenas em 1980 veremos as vozes dos negros ecoarem de si. (SILVAR, 2008, p.01). Ocupar o lugar de quem 'fala de si', foi o primeiro passo para que novas possibilidades se constituíssem para a população negro-brasileira. Não bastava que o Negro fosse objeto, ou conteúdo, a transgressão estava em que este falasse. Era fundamental que detivesse o poder de representação de si, o que resultaria na construção de referências e referenciais para outras e outros negros dispersos no país.

Quando Guatarri, em texto intitulado *Subjetividade e história*, nos indica que há um direcionamento político bem demarcado para que a subjetividade seja produzida em escala coletiva, não como somatória de indivíduos que tem algo em comum, mas um interesse comum que acaba sendo partilhado e construído como única via possível, nos remete a ideia de que houve e há, nos processos que se propõem descoloniais, agenciamentos extremamente necessários, onde a criação de referências e o reconhecimento de referenciais se apresentam de maneira preponderante para a eficácia do processo. (GUATARRI, 1986, p.29).

Eu nunca me questioneei acerca da raça, como provavelmente nenhum de meus colegas de classe, até ter sido confrontado com referências e referenciais que diziam muito de como me sentia e de como a sociedade era violenta conosco. Até o ano de 2008, no Centro Educacional Cruzalmense, nunca havia sido apresentado a conteúdos ou ações que apresentassem a população negra para além da escravidão, ou mesmo como no processo de construção de nosso país, houve políticas públicas que tinham por objetivo acabar com o negro no Brasil. Embora não necessitássemos nos dizer negros, para que o a sociedade nos lembrasse disso, a falta de representação ou de conhecimento de nós mesmos reforçou a lógica *neurótica* advinda da colonização e que continua a atravessar as sociedades contemporâneas. Sem saber como agir, ficávamos restritos a uma única história de representação.

Os Movimentos Negros do Brasil, em conjunto com alguns segmentos do Estado e com a sociedade civil, organizados, tencionaram, em 2003, o Estado no que se refere a promoção de políticas públicas que dessem conta de retirar do meio social a estereotipia sobre o negro, bem como promover de maneira afirmativa a inserção destes na sociedade, possibilitando assim a real promoção da igualdade. A aprovação da lei 10.639/03, que mais tarde, em 2008, seria reformulada pela lei 11.645/08, onde torna obrigatória nas escolas das redes Municipais, Estaduais, Federais e Particulares de ensino, o ensino de história da África, da cultura afro-brasileira e indígena, foi uma dessas conquistas. No entanto, mesmo sendo promulgada em 2003, em 2008 ainda não tinha referências outras que não a do ‘negro escravo’, quando terminava o terceiro ano do ensino médio, no Centro Educacional Cruzalmeno, em Cruz das Almas-BA.

## RAÇA E RACISMO NA ESCOLA! DESCONSTRUINDO SABERES.

Em 9 de janeiro de 2003, foi promulgada a lei 10.639, que alterou a lei 9394/96, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’. A partir da obrigatoriedade dessa temática, ainda propõe a legislação, o conteúdo programático a ser ministrado de maneira inter e transdisciplinar, sendo de responsabilidade de todo o currículo escolar, pondo em destaque as disciplinas de Educação Artística, Literatura e História, que estariam responsáveis por dar atenção especial à mesma. A lei em vigor desde 2003, segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, compõe uma série de políticas públicas que objetivam, segundo o próprio documento,

[...] combater o racismo e as discriminações que atingem particularmente os negros. Nesta perspectiva, propõe a divulgação e produção de conhecimentos, a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos orgulhosos de seu pertencimento étnico-racial – descendentes de africanos, povos indígenas, descendentes de europeus, de asiáticos – para interagirem na construção de uma nação democrática, em que todos, igualmente, tenham seus direitos garantidos e sua identidade valorizada. (BRASIL, 2004, p.10).

Objetivando a promoção da igualdade e democracia, de fato, as diretrizes trazem em seu parecer o que significa esta política de reparação, bem como a necessidade de enfrentamento em conjunto, para que desconstruamos uma sociedade pautada nos princípios constitucionais. Para isso, no âmbito da Educação, as diretrizes Curriculares apontam para alguns princípios que devem reger a prática docente, bem como a reformulação curricular a que as Redes de Ensino devem se submeter, sendo estes: consciência política e histórica da diversidade, fortalecimento de identidades e de direitos, ações educativas de combate ao racismo e a discriminação. Os princípios e seus consequentes desdobramentos [...] mostram exigências de mudança de mentalidade, de maneiras de pensar e agir dos indivíduos em particular, assim como das instituições e de suas tradições culturais.' (BRASIL, 2005, p.20).

Em 2009, como documento que desse suporte às Diretrizes curriculares, o MEC (Ministério da Educação) publicou o Plano nacional de implementação das Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história, cultura afro-brasileira e africana, no intuito de 'fortalecer e institucionalizar' as orientações de que trata os outros documentos. Este, por sua natureza, discrimina as ações que devem ser seguidas pelas instituições de ensino, bem como pelos profissionais da educação para que a lei seja aplicada de maneira eficiente. Neste sentido, nos aponta o papel de cada sistema de ensino e suas atribuições no tocante a aplicação da Lei 10.639/03 e 11.645/08, as atribuições dos conselhos municipais, estaduais e federais de educação, além de como as escolas básicas e superiores devem fazer cumprir a lei. Ficaremos restritos, neste momento, a dois eixos, dispostos no plano nacional, que nos chamou atenção e permite pensarmos acerca das experiências que constituíram o problema de nossa pesquisa, sendo estes: o eixo 2) Política de formação para gestores e proficionas da educação e o eixo 5) Avaliação e monitoramento.

Verificamos que a legislação, e os suportes a aplicação da mesma, são completos e direcionam todos os setores envolvidos a tornar possível uma desconstrução de saberes e atitudes, onde a população negro-brasileira se veja representada e juntos possamos vencer o racismo que assola nossa sociedade. No entanto, a experiência do interlocutor, quando comparada ao período de implementação da lei, aponta para o fato de haver algo impedindo que seja aplicada. A lei foi promulgada em 2003, as diretrizes em 2005, o

plano nacional para a implementação em 2009. Sendo estudante no Centro Educacional Cruzalmense até o ano de 2008, os referenciais continuaram os mesmos: eurocêntricos, cristãos. Mesmo com cinco anos de obrigatoriedade do ensino de História da África e da Cultura Afro-brasileira, nada tinha mudado.

É a partir desta questão, que questionamos os eixos 02 e 05 do Plano Nacional para a implementação da presente legislação. Pois, mesmo dispondo de uma série de materiais que auxiliam os profissionais da educação, estes se mostram de maneira despreparada, ou com total desconhecimento acerca da legislação. O segundo ponto é o fato de não haver um mecanismo de avaliação que nos informe sobre os processos de real aplicação da legislação.

No Centro Educacional Cruzalmense, escola em que estudei, na cidade de Cruz das Almas- BA e que retorno para avaliar o processo de implementação da lei 10.639/03, passou por uma série de modificações. Hoje, as/os estudantes negras/ negros têm esteticamente assumido sua negritude de forma muito mais significativa do que poderia ser observado no ano de 2008. Será que esse deslocamento imagético e político tem, em nossa escola, contado com a ação de docentes que estão em diálogo com a lei 10.639? Ou essas e esses jovens vivenciam outros espaços de formação política e identitária mais significativos do que o espaço escolar?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto a cultura como as noções sobre identidade ocupam lugares desterritorializados na sociedade contemporânea, midiaticizada e construída com bases em relações flúidas e híbridas, sobretudo quando pensamos os sujeitos contemporâneos como aqueles que estão envolvidos em constantes transformações, forjadas no contato com outras culturas. Pensar o espaço escolar sempre foi problemático, mas não podemos repensá-lo desprezando os diversos espaços de sociabilidade que se entrecruzam com o espaço formal de sistematização dos conhecimentos. Embora a escola ainda não se apresente como espaço que tem dado conta das demandas sociais, pressionadas e no caso da lei 10639/03, já institucionalizadas, veremos as contradições coexistirem no ambiente escolar.

De um lado um currículo eurocentrado com saberes e ações docentes que se distanciam das mais recentes propostas de intervenção social para o combate ao racismo, por exemplo, e de outro, estudantes que não se sentem representados pelo currículo nem com o espaço escolar e transgridem à ordem reguladora da escola.

Embora nossa pesquisa esteja apenas no início, já é possível percebermos que os princípios de que trata o Plano nacional para a implementação da lei 10.639/03 não têm sido efetivados, pelo menos no centro Educacional Cruzalmense. Neste sentido e com questões que tendem a ser ampliadas, vamos percebendo que ainda há um longo caminho a ser percorrido até que a lei 10.639 passe a ocupar o cotidiano das escolas básicas. O que justifica a nossa pretensão de pensar em contexto local, na cidade de Cruz das Almas-BA, a possibilidade de tornar aplicável a legislação e tornar o combate ao racismo cotidiano no espaço escolar. E nesta perspectiva, é necessário promover um deslocamento de referenciais e referências, por isso na escola precisamos criar um currículo onde a história do negro não comece com a escravidão, nem ao se falar de cultura seja exaltada uma perspectiva folclórica e exótica. Descolonizar o currículo para a lei 10.639/03 significa desterritorializar conceitos e ações.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília, DF: MEC; SECAD; SEPPPIR; INEO, 2005. P. 20.

BRASIL. Ministério da Educação. **Plano nacional de implementação das Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília, DF, 2009. Disponível em: [www.seppir.gov.br/arquivos/leiafrica.pdf](http://www.seppir.gov.br/arquivos/leiafrica.pdf). Acesso em: 15 de jul. 2016.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. EDUFBA, Salvador, 2008.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVAR, Mário Augusto Medeiros da. **Literatura Negra como Literatura Marginal: Brasil, 1980**. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, Brasil. 2008.

SOUZA, Florentina. **Literatura e História: Saberes em diálogo**. Cadernos Imboeiro. João Pessoa, V.4, n.2, dez. 2015.



***Parte VI***  
***Recepção e multimodalidade***



## A INFLUÊNCIA SOCIAL DOS CONTOS DE FADA SOB A ÓTICA FOUCAULTIANA

*Glícia Kelline Santos Andrade*<sup>1</sup>

Discutimos, neste trabalho, sobre as comparações, os contrastes, presentes no conto de fada “*Branca de Neve e os sete anões*” e no filme “*Espelho, espelho meu*”, considerando a classificação do conto enquanto um gênero discursivo. O interesse em contos de fada surgiu do romantismo, do nacionalismo romântico e das tendências em valorizar a cultura popular. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm ajudaram no processo de disseminação desses contos com sua coleção de folclore, construída como um reflexo da identidade cultural, ideológica, política, social, alemã. Por serem acadêmicos, linguistas, poetas e escritores, dedicaram-se ao registro de diversas fábulas infantis, entre elas a primeira versão da história de *Branca de Neve e os sete anões*, cuja primeira publicação data entre os anos de 1812 e 1822.

Observamos que o conto *Branca de Neve e os sete anões*, transcrito pelos irmãos *Grimm*, seguiu um longo percurso histórico, através do cinema, apresentando várias versões *reatualizadas*. Sua primeira versão fílmica data do ano de 1902, com *Filme mundo*; em 1938, é lançada a primeira versão da história pela Disney, *Branca de Neve e os sete anões*; em 1961, *Branca de Neve e os três patetas*; em 1979, com as *Histórias que as babás não contavam*, e, mais recente, em 2012, com os lançamentos de *Branca de Neve e o caçador* e *Espelho, Espelho meu* (objeto desta pesquisa).

Buscamos compreender o *discurso* não apenas como conjunto de signos, mas como práticas discursivas. Assim, a partir da posição ocupada pelo *sujeito*, em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos, definimos, por meio do discurso, uma rede de regularidades para as diversas posições de subjetividade na constituição de cinco **recortes discursivos** analisados: 1- discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família);

---

<sup>1</sup> Mestra na área de concentração em estudos linguísticos pela Universidade Federal de Sergipe.

2- discurso pedagógico<sup>2</sup> (obediência *versus* desobediência); 3- discurso religioso (bondade *versus* maldade); 4- discurso narcisista (beleza *versus* feiura); 5- discurso do capital (a padronização socioeconômica). Elaboramos um quadro comparativo/contrastivo, observando esses recortes em cada um dos *corpora* analisados (o filme, o conto) (Quadro 01).

Além desses recortes discursivos, no que se refere à metodologia de análise, tentamos descrever/analisar os personagens/enunciadores principais (Branca de Neve, a Rainha, o Rei, o Príncipe, os sete Anões, o Espelho), em busca do estabelecimento da relação de comparação e contraste, a *reatualização* do conto (ou não). Elaboramos, a partir deles, um quadro comparativo/contrastivo (Quadro 02).

## CONTOS DE FADA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES

Os contos de fada ou contos maravilhosos são uma variação da fábula ou conto popular. Possuem como característica algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento e, apesar do nome, animais falantes são muito mais comuns neles do que as fadas propriamente ditas.

Em relação às *fadas* e à sua importância mítica nas histórias, é importante salientarmos que elas são entidades fantásticas, caracterizadas pelo folclore europeu ocidental. Apresentam-se como mulheres de grande beleza, imortais e dotadas de poderes sobrenaturais, capazes de interferir na vida dos mortais em situações-limite. As *fadas* também podem ser maléficas, denominadas “bruxas”. O termo bruxa, quando utilizado, atribui-lhes um sentido de megeras e, mesmo sendo personagens “do mal”, a beleza física ainda permanece em alguns casos, como podemos observar nas figuras a seguir:

---

2 Apesar da separação discurso pedagógico do discurso religioso, entendemos que o discurso religioso está interpelado pelo discurso pedagógico, haja vista encontrarmos naquele discurso a relação de obediência/desobediência, castigo, punição.

**Fada do “bem”<sup>3</sup>****Fada do “mal”<sup>4</sup>**

No entanto, a beleza física das fadas do “mal” não compõe uma regra geral de sua representação. A maior parte dos conceitos que temos em torno da figura das bruxas foi produzida em um passado, década de 1860, repletos de preconceitos e estereótipos. Assim, a representação física das bruxas pode ser também a de uma mulher velha, solteira, de cabelos brancos, com uma verruga no nariz e possuidora de uma risada assombrosa. Segundo o dicionário eletrônico de Houaiss (2009), a definição do termo bruxa está associada a uma figura maléfica, perigosa e feia<sup>5</sup>.

Como bem revela Houaiss (2009), a figura abaixo constitui a representação social da bruxa.

**Estereótipo de Bruxa<sup>6</sup>**

3 Disponível em: <http://www.fundoswiki.com/galerias/wallpapers-de-fadas>

4 Disponível em: <http://www.deviantart.com/tag/bruxa>

5 Substantivo feminino; 1 Rubrica: ocultismo; mulher que tem fama de se utilizar de supostas forças sobrenaturais para causar malefícios, perscrutar o futuro e fazer sortilégios; feiteira. 2 Derivação: por extensão de sentido: mulher muito feia e/ou azeda e mal-humorada. 3 boneca de trapos.

6 Disponível em: <http://ocultosesobrenaturais.blogspot.com.br/2011/01/bruxas-sua-origem-e-historia.html>

A denominação e caracterização das bruxas, conforme Vieira (2007), surgiram a partir do momento em que a mulher passou a adquirir conhecimentos: quanto mais conhecimento tivesse, recebia o título de perigosa. Esse estereótipo de bruxa era ratificado quando, além dos *saberes* adquiridos, essas mulheres possuíam aparência desagradável, o que justificava a solteirice; ou quando, mesmo sendo mulheres belas, feriam o ego de homens poderosos ou se envolviam com representantes da igreja. No entanto, tornar a mulher uma bruxa pode ser considerado um modo mais fácil de marginalizar quem não poderia ser visto como centro. Assim, as bruxas eram mostradas como solteiras, e a elas eram associadas à negação do casamento, principalmente pela condição de bruxa.

Dentre os grandes autores dos contos de fada estão os irmãos *Grimm*, responsáveis pela primeira versão escrita do conto "*Branca de Neve e os sete anões*"; nosso objeto de análise. Ficaram conhecidos pela grande quantidade de contos orais populares que coletaram na Alemanha do século XIX. Pesquisaram relatos em documentos antigos e buscaram contos entre a população alemã, de forma a preservar as histórias tradicionais deste país.

No que diz respeito à época em que esses autores viveram, é importante mencionarmos que o século XIX constituiu o berço do nacionalismo alemão, haja vista a unificação dos Estados da Confederação Germânica. Neles, cresciam os ideais nacionalistas, elaborados por intelectuais que desejavam a união étnica e cultural dos povos germânicos, sob a tutela de um só Estado, o qual deveria constituir, futuramente, uma das grandes potências econômicas mundiais. Mais tarde, no século XX, o Partido Nacional Socialista da Alemanha (mais conhecido como partido nazista) associou o conceito de identidade nacional à raça ariana do povo germânico, por meio do princípio da unidade étnica, com a finalidade de elevar o moral e o orgulho nacionais do povo alemão, destruídos pela derrota na Primeira Guerra Mundial.

Diante desse contexto histórico, e entendendo que os ideais nacionalistas também são perpassados pela/na literatura, entendemos que o ideal de *uma raça ariana* pode ter influenciado os irmãos Grimm nas caracterizações físicas da personagem principal do conto *Branca de Neve e os sete anões*, pois, como o próprio nome já sugere, *Branca de Neve* era 'branca como a neve'. Nessa direção, julgamos que a *reatualização* das características dessa

personagem, no filme *Espelho, espelho meu*, pode reiterar a autoestima dos brancos, reforçando ‘uma possível superioridade’ em relação às demais etnias/raças<sup>7</sup>. Reconhecemos ainda a dificuldade de as meninas, de outra cor de pele, identificarem-se com ‘as princesas’ como Branca de Neve, protagonista do referido conto.

Compreendemos, portanto, que o nome do conto e a escolha da caracterização da personagem deixam perpassar os traços daquele momento histórico, no qual se construía o posterior ideal nazista *de raça*. A personagem *branca como a neve, de lábios vermelhos como uma maçã e cabelos negros como ébano* foi criada com bases no ideal nacionalista do povo alemão. Como mencionado, o nacionalismo alemão, assim como todos os aspectos ideológicos, valores, princípios, que o constituíam, foi o berço do nazismo<sup>8</sup>. A ideologia nazista afirmava que, por ser a nação a expressão da raça, a grandeza da raça poderia ser avaliada de acordo com a capacidade e o desejo de uma “raça” obter *uma grande terra natal*. A “pureza racial” era vista, conseqüentemente, como carecendo de proteção. Quanto a essa proteção, veicula a notícia da existência de clínicas<sup>9</sup>, como é o caso particular de “Lebensborn”, em que se tentava *gerar* uma “raça ariana mais pura”, inclusive sequestrando-se crianças norueguesas, conduzindo-as para uma educação segundo a perspectiva do Terceiro Reich<sup>10</sup>.

## CONTINUIDADE VERSUS DESCONTINUIDADE

Diante do exposto, o historiador da Linguística, Robins (1983), por sua vez, ressalta a relevância dos irmãos *Grimm* no quadro dos estudos linguístico, no que se refere ao estudo das línguas e dialetos, considerando-os como filhos do seu próprio tempo, pois se inspiraram no historicismo e no nacionalismo, característicos do movimento romântico com que conviveram e simpatizaram. Eles apresen-

7 Entendemos que há uma discussão teórica no que diz respeito ao conceito de *raça*, mas não nos deteremos a essa discussão.

8 MSNBC, “Nazi racial purity exhibit opens in Germany”; (em inglês)-online, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo\\_e\\_ra%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo_e_ra%C3%A7a). Acesso em: 09/07/2015, às 12h.

9 Informação retirada do site mencionado acima.

10 *Reich* (do alemão [-a-ç]), é uma palavra alemã que significa literalmente em português “reinado, região, ou rico”, porém, é frequentemente utilizada para designar um império, reino, ou nação. É o termo tradicionalmente usado para designar uma variedade de países soberanos, incluindo a Alemanha em muitos períodos da sua história. Reich (em português). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Reich>. Acesso em: 09/07/2015, às 13h20min.

tam a lei que tem o seu nome (lei de *Grimm*), a qual constitui a primeira das leis fônicas que configuraram a base e a estrutura da família indo-europeia e de outras famílias linguísticas. Compararam as línguas germânicas com outras línguas indo-europeias; compararam também o grego, o gótico e o alto alemão. Consequentemente, foram de grande importância para a constituição da língua alemã enquanto língua nacional desse povo, retirando-a, portanto, da classificação de língua *bárbara*<sup>11</sup>. Observamos, então, o quanto os irmãos *Grimm* estavam comprometidos com o nacionalismo alemão, como mencionado anteriormente.

Tendo essa identidade nacional em mente, mais de 100 anos após *Perrault* ter publicado as histórias da Mãe Gansa, os folcloristas *Jacob e Wilhelm Grimm*, integrantes do Círculo Intelectual de *Heidelberg*, efetuaram um trabalho de coleta de antigas narrativas populares com o qual esperavam caracterizar o que havia de mais típico no espírito do povo alemão. Como resultado de sua pesquisa, entre 1812 e 1822, os irmãos *Grimm* publicaram uma coletânea de 100 contos denominada *Kinder und Hausmaerchen* ("Contos de fada para crianças e adultos"). As inúmeras semelhanças de episódios e personagens com aqueles das histórias de *Perrault* evidenciam que, mais do que um fundo comum de fontes folclóricas, os irmãos *Grimm* podem ter simplesmente lançado mão de adaptações das histórias recolhidas pelo estudioso francês. Dentre os diversos contos escritos pelos irmãos *Grimm*, está o de *Branca de Neve e os sete anões*, objeto de análise desta dissertação, como mencionado anteriormente.

A partir dos aspectos abordados, elaboramos um quadro comparativo/contrastivo, do conto e do filme, nossos objetos de análise. Distribuímos esse quadro em cinco **recortes discursivos**<sup>12</sup> para, assim, efetuarmos, neste primeiro momento, a comparação/contraste das regularidades (ou não) dos discursos, quais sejam: discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família); discurso pedagógico (obediência *versus* desobediência); discurso religioso (bondade *versus* maldade; céu *versus* inferno); discurso narcisista (beleza *versus* feiura); discurso do capital (padronização so-

---

11 Língua falada por outros povos, que não fossem os gregos.

12 Para Orlandi (1984), o *recorte* é uma unidade discursiva, consequentemente, um fragmento da situação discursiva; varia segundo o tipo de discurso, as condições de produção, o objetivo e o alcance da análise. Apesar de não estarmos lidando com os conceitos da AD francesa, trazemos à baila esse recurso metodológico.

cioeconômica<sup>13</sup>). Os dois primeiros recortes reafirmam o caráter educativo, disciplinarizador desse conto:

Quadro 1 - Distribuição dos recortes discursivos

RECORTES DISCURSIVOS					
	Discurso institucional (casamento, perpetuação de padrões da família).	Discurso pedagógico (obediência versus desobediência)	Discurso religioso (bondade versus maldade)	Discurso narcisista (beleza versus feiura)	Discurso do capital (padronização socioeconômica)
CONTO	No final da história, Branca de Neve se casa com o Príncipe Encantado.	Total obediência de Branca à madrastra; desobediência de empregado em relação à Rainha má; subjuго do povo em relação à Rainha má.	Existência da bondade, figuratizada pela/o personagem/enunciador Branca, o Príncipe Encantado, o povo, de maneira geral; existência da maldade, figuratizada pela/o personagem/enunciador da Rainha má e por toda a rede de antagonistas da história.	Branca de Neve – beleza inalcançável; Rainha – disputa da beleza com Branca: a busca pela maior beleza, a ideal.	Pobreza dos Anões; riqueza dos Reis e Rainhas; estigmatização social dos Empregados, do povo em geral.
FILME	No final da história, Branca de Neve se casa com o Príncipe Encantado.	Obediência parcial de Branca à madrastra; desobediência de empregado em relação à Rainha má; subjuго do povo em relação à Rainha má.	Existência da bondade, figuratizada pela/o personagem/enunciador Branca, o Príncipe Encantado, o povo, de maneira geral; existência da maldade, figuratizada pela/o personagem/enunciador da Rainha má e por toda a rede de antagonistas da história.	Branca de Neve – beleza inalcançável; Rainha – disputa da beleza com Branca: a busca pela maior beleza, a ideal.	Pobreza dos Anões; riqueza dos Reis e Rainhas; estigmatização social dos Empregados, do povo em geral.

Fonte: da própria autora

A partir do quadro comparativo/contrastivo, entendemos que, apesar da grande lacuna temporal, desde a primeira versão até a versão *reatualizada*, muitas características pertencentes à época mais antiga ainda mantêm uma continuidade. E, da mesma forma que apontamos as regularidades discursivas, podemos perceber os contrastes, as diferenças, já que o processo de descontinuidade é constitutivo do discurso. Abaixo, resumimos, em um outro quadro, as comparações e os contrastes apontados no quadro acima:

13 Esses recortes foram elencados por entendermos que, dado o caráter moralista dos contos de fadas, eles deixam passar esses aspectos em suas histórias. E, mais adiante, vão nos ajudar na análise discursiva.

Quadro 2 - Comparação/contraste dos recortes discursivos, nas duas materialidades analisadas

COMPARAÇÃO (CONTINUIDADE)	CONTRASTE (DESCONTINUIDADE)
1. No conto, observamos a posição da mulher, demonstrando modéstia, humildade, perspicácia e virgindade, pois apenas dessa forma teria seu valor.	No filme, percebemos a posição da mulher, assumindo um papel de defensora, destemida, guerreira, condizente com a visão feminina do século XXI.
2. No conto e no filme, encontra-se a posição masculina, conforme o arquétipo de homem: jovem mais ativo, forte, corajoso, sagaz, leal, salvador da mocinha indefesa.	
3. Em ambas as materialidades, percebemos os <i>Anões</i> , como seres excluídos da sociedade, marginalizados pelas suas diferenças estéticas, fora dos “padrões” socialmente eleitos como belos.	
4. No conto, depreendemos o povo, em geral, numa posição de submissão, ingenuidade em acreditar que os detentores do poder pensam no bem de todos; <u>condescendência ao pagamento dos altos impostos.</u>	No filme, observamos um contraste quanto à caracterização do povo e dos empregados, pois tanto estes como aquele rebelam-se contra a Rainha má.
5. Quanto à relevância do padrão estético, em ambas as materialidades, percebemos que os considerados bonitos possuem destaque e posições socialmente privilegiadas; quem não o possui é excluído do convívio, como o caso dos <i>Anões</i> (no filme, figuratizados como ladrões).	
6. No que concerne à hierarquização das relações de poder, no conto, constatamos a posição de autoridade assumida pela Rainha, em relação ao povo, aos servos, a <i>Branca de Neve</i> , ao Príncipe.	No filme, entretanto, há um contraste em relação a essa hierarquização, na medida em que os servos da Rainha deixam de obedecer fielmente às suas ordens; <i>Branca de Neve</i> assume uma posição de <i>resistência</i> ao poder da Rainha; o Príncipe só obedece a ela por encantamento.
7. Às duas materialidades subjaz a importância do casamento para a concretização da felicidade eterna.	
8. No conto, é possível percebermos a punição: a desobediência pode ser punida até com a morte.	No filme, porém, o fiel servo da Rainha, apesar de não ter obedecido às suas ordens, não morre; continua ocupando um lugar de prestígio, no final.
9. Tanto o conto quanto o filme deixam passar o controle do corpo e dos movimentos: o povo deve trabalhar para se manter ativo, não é permitido ser ocioso, há o controle de ocupação do tempo e do espaço;	
10. No que diz respeito à delimitação do espaço, no conto, <i>Branca de Neve</i> não pode sair do quarto sem autorização da Rainha Má.	No filme, entretanto, <i>Branca de Neve</i> desobedece à Rainha má e sai do quarto para verificar as informações passadas pela serva, sujeito de resistência.

Fonte: da própria autora

Diante da comparação (continuidade) e do contraste (descontinuidade) acima elencados, podemos perceber a maior existência de continuidade (10 aspectos depreendidos) de valores sociais, de comportamentos, perpassados pelo conto “*Branca de Neve e os sete anões*”. Entretanto, não podemos ig-

norar as descontinuidades discursivas (5 aspectos relacionados), revelando, principalmente, o aspecto de *resistência* ao poder, haja vista a desobediência tanto da personagem *Branca*, quanto dos Empregados, do Príncipe. Consequentemente, entendemos que o filme tenta dialogar com o tempo em que foi produzido e com as características dos sujeitos desse tempo, seus possíveis interlocutores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme exposto ao longo deste artigo, discutimos que os irmãos *Grimm*, responsáveis pela primeira versão escrita do conto *Branca de Neve e os sete anões*, eram alemães, viviam um momento histórico de nacionalismo na Alemanha, o qual os pode ter influenciado na caracterização das personagens, pois o conceito de identidade nacional alemã ocorria também a partir de uma associação à raça ariana, daí *Branca de Neve* ser *branca como a neve*.

Visto que os contos de fadas são destinados ao público infantil, público esse que se encontra, na maioria das vezes, em processo de aprendizagem, criança é vista como um ser passível de transformação, seu corpo será “domesticado”, passará de “rebelde” para dócil segundo postulados de Foucault (2012a). Esse controle do corpo procede da distribuição dos indivíduos no espaço, desde muito cedo os indivíduos são disciplinados a seguirem comportamentos e ensinados a acreditarem no padrão tido como verdadeiro. Essa disciplina está presente no contexto familiar, nas escolas, nos diversos meios de sociais, inclusive nos meios de comunicação, como nos livros e nos filmes.

Contudo, a reiteração dos discursos medievais, que perpassam os séculos, apresenta-se de forma aparentemente atualizada, para se alcançar o momento histórico real. A mídia veiculadora dos diversos discursos possui seu propósito de manutenção de poder, por isso, seu objeto discursivo deve ser visto e analisado nas multiplicidades que aparecem porque seus enunciados são entrelaçados. Um enunciado sempre terá ligação com outros enunciados, pode-se perceber uma formação discursiva através da relação que esse enunciado possui com os diversos discursos. Mesmo os enunciados formados em campos distintos eles coexistem. Assim, os sujeitos e objetos não existem, *a priori*, eles são construídos discursivamente sobre o que se

fala sobre eles. Entretanto, para compreender o contexto discursivo de manutenção do poder, faz-se necessário possuir uma capacidade reflexiva para percebermos que nem tudo o que nos é dito é verdadeiramente verídico.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CASHDAN, S. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas**: como os contos de fadas influenciam nossas vidas. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de fada**. São Paulo: Ática, 1987.

**Espelho, Espelho Meu**. Direção de Tarsem Singh; Roteiro e adaptações Jason Keller e Melissa Wallack. Estúdio Citizen Snow Film Productions, Goldmann Pictures, Rat Entertainmen. Estados Unidos: 2012. São Paulo: Imagem filmes, 2012. Versão digitalizada, 2012. [DVD]. (106 minutos), colorido.

FOLLADOR, K. J. **A mulher na visão do patriarcado brasileiro**: uma herança ocidental. Revista fato & versões / n. 2 v. 1/ p. 3-16/ 2009.

FOUCAULT, M, **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** In: MOTTA, M. de B. da (org.). Estética: literatura e pintura, música e cinema. In: Ditos e Escritos (vols. III). Petrópolis: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012b.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002. REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução: Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVEL, J. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROBINS, R. H. **Pequena história da linguística**. Trad. Luiz Martins Monteiro. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983. RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

## ADAPTAÇÃO LITERÁRIA EM QUADRINHOS E A FORMAÇÃO DO LEITOR

Isabel Carvalho da Silva<sup>1</sup>

Kelly Cristina Oliveira da Silva<sup>2</sup>

Este artigo pretende discutir a viabilidade do uso de textos literários adaptados ao formato das histórias em quadrinhos (HQs) como instrumento para a formação de leitores no Ensino Fundamental II. Para tanto, analisaremos uma adaptação do romance regionalista *O Quinze*, de autoria de Rachel de Queiroz, publicado em 1930. Essa adaptação é de autoria do quadrinista Shiko (pseudônimo de Francisco José de Souto Leite), publicada pela Editora Ática em 2013 e incluída no Programa Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE) no mesmo ano.

Esta proposta de ensino de literatura se apóia nos pressupostos da teoria da recepção ou estética da recepção (BORDINI e AGUIAR, 1988). A teoria da recepção foi concebida pelos teóricos da Escola de Constança, na Alemanha. Na concepção desses pesquisadores, “texto e leitor estão mergulhados em horizontes históricos, muitas vezes distintos e defasados, que precisam fundir-se para que a comunicação ocorra” (BORDINI E AGUIAR, 1988, p. 82). As autoras destacam como principais objetivos do método recepcional:

1. efetuar leituras compreensivas e críticas;
2. ser receptivo a novos textos e a leituras de outrem; questionar as leituras efetuadas em relação a seu próprio horizonte cultural e
3. transformar os próprios horizontes de expectativa, bem como os do professor, da escola, da comunidade familiar e social (op. cit. p. 86).

---

1 Mestranda do PROFLETRAS da Unidade de Itabaiana da UFS. Bolsista CAPES. Professora de Língua Portuguesa do Estado de Sergipe. Email: isabelcepard@gmail.com

2 Mestranda do PROFLETRAS da Unidade de Itabaiana da UFS. Bolsista CAPES. Professora de Língua Portuguesa do Estado da Bahia. Email: profkely@bol.com.br

Esta leitura fundamenta-se na crença de que é necessário pôr o texto literário a dialogar com outros gêneros que possam auxiliar na ampliação dos horizontes de leitura, sem que a leitura literária perca seu caráter de fruição. Nas palavras de Bordini e Aguiar (op. cit, p. 86), devem ser “[...] cotejados textos que pertencem ao arsenal de leitura do grupo com outros textos, documentos de outras épocas, regiões e classes sociais, em diferentes níveis de estilo e abordando temáticas variadas”.

Assim, os alunos serão convidados a estabelecer relações entre a obra *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, a versão adaptada aos quadrinhos (SHIKO, 2013); um capítulo do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; o cordel *Vaca estrela e Boi Fubá*, do poeta cearense Patativa do Assaré (musicado por Luiz Gonzaga e Fagner), além da animação *Calango Lengo: morte e vida sem ver água*, conforme detalharemos mais adiante<sup>3</sup>.

## O GÊNERO HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Will Eisner define o gênero história em quadrinhos como uma linguagem coesa que serve como veículo “para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e idéias numa disposição em sequência, separada por quadros” (1999, p. 13). O autor acrescenta, ainda, que é preciso estar atento a uma particularidade dos quadrinhos: “ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, imagina-se pelo leitor” (op. cit. p. 122).

Segundo o quadrinista americano, a justaposição entre palavra e imagem tem seus primeiros registros no século XVI (op. cit., p. 13). Mais tarde, o uso de imagens combinadas a expressões escritas foi registrado em panfletos do século XVIII. Cirne (2005, p. 29) aponta a publicação da obra *O garoto amarelo*, nos Estados Unidos em 1895, como o marco inicial da publicação da arte seqüencial no mundo ocidental. O autor informa, ainda, que “nos Estados Unidos, mesmo hoje, assim como a televisão e a mídia eletrônica em geral, os *comics* são uma das expressões maiores daquilo que, de forma simplificada, chamamos de cultura popular”, mas o autor alerta que os quadrinhos não devem ser confundidos com “a cultura do povo”, pois são produto “da cultura de massa gerada pela indústria cultural” (EISNER, 1999, p. 30).

3 Essa animação tem direção de Fernando Miller e está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bh5GtyPOPK4>. Acessado em jun. de 2016.

Na contemporaneidade, as tirinhas de jornal precedem as revistas em quadrinhos que começaram a surgir por volta de 1934. Apesar de acumular mais de 100 anos de história, a arte sequencial sempre foi alvo de muitos preconceitos, provavelmente porque reúne características estéticas que a afastam do discurso acadêmico e da literatura canônica. Por muito tempo, os quadrinhos foram proibidos no ambiente escolar e chegou-se a afirmar que esta forma de expressão causava preguiça mental e delinquência juvenil.

Will Eisner define as histórias em quadrinhos como uma vertente da arte sequencial. Para ele, essa arte “é um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (1999, p. 5). Para Eisner, a arte sequencial é a precursora do discurso cinematográfico, mas ainda é considerada, pelos meios acadêmicos, como uma arte menor.

As formas de arte sequencial mais comuns na nossa sociedade são as tirinhas e as revistas em quadrinhos. Para comunicar, este tipo de arte precisa estabelecer uma linguagem visual comum entre criador e público, especialmente no que diz respeito à combinação palavra-imagem. Trata-se, então, de um gênero híbrido. Nas palavras de Eisner:

[...] a configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas, visuais e verbais. As regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente (*op.cit.*, p. 8).

Trata-se, portanto, de uma leitura centrada em mecanismos semióticos, ou seja, numa combinação de linguagem verbal e não-verbal (desenhos, balões, sombras, cores, perspectiva).

Embora se configurem como um interessante instrumento para o ensino de língua, as histórias em quadrinhos nem sempre foram bem vistas na escola, pois a história de seu surgimento e propagação é entrelaçada por vários momentos críticos até sua consolidação do meio educacional.

Conforme Vergueiro (2008), foi de maneira muito tímida que as histórias em quadrinhos começaram a ser inseridas nos materiais didáticos. Elas eram utilizadas para ilustrar algumas especificidades das matérias que antes eram explicadas através de um texto escrito. Essa restrição do uso dos quadrinhos devia-se ainda à resistência do uso do material didático por parte das escolas. Porém, como os resultados do uso dos quadrinhos foram favoráveis, cada vez mais os autores dos livros didáticos iam incorporando esse gênero em suas obras, o que fez com que ele fosse ganhando espaço no ambiente escolar.

A adaptação literária em quadrinhos não é um gênero textual muito recente. Na primeira metade do século XX, a coleção *Classic Illustrated* foi lançada com o objetivo de tornar conhecidos os grandes clássicos da literatura mundial, através da sua publicação no formato de histórias em quadrinhos. A revista norte-americana responsável por essa edição surgiu em 1941 e durou até 1971, tempo necessário para promover publicações de obras como *Moby Dick*, *O Conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros*, dentre outras. A coleção *Classic Illustrated* foi ainda traduzida para vários idiomas e publicada em diversos países, inclusive no Brasil, com a incorporação de textos em quadrinhos de obras nacionais como *O Guarani*, *Menino de engenho* e *Mar Morto*.

Segundo Vergueiro e Ramos (2009), foi a partir da implantação do Programa Nacional de Biblioteca da Escola (PNBE), em 2006, que as adaptações literárias chegaram ao ambiente escolar, uma vez que o edital propunha a compra de histórias em quadrinhos, inclusive obras clássicas da literatura que fossem artisticamente adaptadas para público juvenil. Assim, as editoras passaram a lançar títulos da literatura universal e brasileira em forma de quadrinhos, o que aqueceu o mercado editorial para a confecção de adaptações. Dentre as adaptações mais numerosas estão *O alienista* e *A cartomante*, de Machado de Assis.

A partir dessa discussão, podemos caracterizar a adaptação em quadrinhos como releitura literária de outra obra já existente, estabelecendo um diálogo do texto original, com o texto adaptado (omissões, acréscimos, atualização de vocábulos) e as imagens. Assim como existem adaptações de obras literárias para o cinema ou o teatro, a adaptação em quadrinhos se configura como uma nova possibilidade artística para apresentação da obra base.

Conforme Zeni (2009), o ideal é que haja a criação de um material esteticamente interessante. Assim, qualquer elemento da obra original pode sofrer alterações na adaptação, a exemplo de cenários e personagens. No entanto, o que é contado na adaptação deve se assemelhar ao que está posto na obra original, pois “o que se pretende é uma obra que tenha ligação intencional e explícita com aquela na qual se baseia” (ZENI, 2009, p. 131).

Portanto, o que se propõe com uso da adaptação em sala de aula é motivar os alunos para a leitura da obra original. Nesse sentido, a adaptação deve ser entendida como obra de valor autônomo. Para que haja uma leitura produtiva da adaptação, é necessário que o leitor tenha conhecimento do caráter híbrido desse gênero e das características específicas da arte sequencial dos quadrinhos: o formato e o tamanho dos quadros e balões, o uso das cores, o traço do desenho, o tamanho da publicação, dentre outras.

## A ADAPTAÇÃO EM QUADRINHOS DE O QUINZE

Como mencionado anteriormente, neste artigo analisamos a adaptação do romance *O Quinze* para o formato das histórias em quadrinhos. A adaptação mantém o título original, tem roteiro e arte de autoria do mesmo artista: Shiko e foi publicada pela Editora Ática no ano de 2013.

A capa (figura 1) traz uma imagem que já prepara o leitor para a temática que será abordada pelo livro: a fuga de uma família de retirantes em busca de um local que lhes proporcione uma melhor condição de vida.

Figura 1: Capa da adaptação



Fonte: (SHIKO, 2013)

Em primeiro plano, podemos observar uma vaca caída, provavelmente, de fome (essa imagem é novamente reproduzida na página 23, no trecho que narra o encontro da família em fuga com a vaca Rendeira, caída à beira da estrada), e ao fundo (em segundo plano), caminhando rumo à cidade, a família composta pelos personagens Chico Bento, sua mulher Cordulina, seus quatro filhos e sua cunhada Mocinha. Um burro, animal cuja presença era comum nas viagens pelo sertão nordestino da época, os acompanha. O tom alaranjado da cena nos remete à seca e a imagem do chão batido, sem nenhuma grama (total ausência do verde), reforça o cenário de penúria que em que viviam os sertanejos no sertão do Ceará, durante a grande seca de 1915.

O texto original do romance *O Quinze* foi adaptado para um formato de 79 páginas (dimensões de 26 x 19 cm), com impressão colorida. A obra é composta de três partes: a) um texto denominado de “Retratos do Sertão, onde é apresentada ao leitor uma breve introdução da obra original e a apresentação do quadrinista autor da adaptação: “Muitas décadas depois, outro artista que viveu a realidade do sertão e hoje transita entre as principais metrópoles do mundo, Shiko, transpõe o clássico para os quadrinhos, resgatando as raízes da identidade cultural regional” (SHIKO, p. 3); b) a obra adaptada que ocupa as páginas de 5 a 79; e c) uma terceira parte denominada “Bônus”, na qual o autor apresenta o perfil da autora da obra original, Rachel de Queiroz, o contexto histórico da obra (primeiras décadas do século XX) e um texto denominado “Segredos da adaptação”.

Em “Segredos da adaptação”, Shiko divide com o leitor as etapas seguidas para a adaptação:

é importante perceber quanto do texto pode ser traduzido em imagens. A próxima etapa é construir um esboço geral da HQ, a lápis, já no formato definitivo. Os originais são, por fim, pintados com aquarela e arte-finalizados com pincel e bico de pena (SHIKO, 2013, p. 85).

O próprio autor esclarece porque optou em utilizar quadros de página inteira na adaptação de alguns trechos do romance; “Somente em algumas páginas foi usado o recurso da *splashpage* (a página inteira em um único

quadro) como na cena que caracteriza o campo de concentração (imagem 2) e busca trazer um tom épico aos quadrinhos” (op. cit. p. 85).

Logo ao primeiro contato com a obra é impossível não perceber a qualidade estética das imagens produzidas para essa adaptação. Sabemos que as artes de um modo geral e, particularmente, as artes visuais, tocam a audiência de modos bastante distintos, mas nos arriscamos a afirmar que a grande maioria dos leitores se sentirá tocada pela beleza das imagens e que é este o ponto forte desta adaptação. O autor optou por desenhos em cores. Na maior parte do quadros predominam o vermelho, o laranja, o marrom e o cinza.

Nas passagens mais dramáticas, predomina o vermelho em quadrinhos que ocupam a metade da página (páginas 23, 61 e 71); nas cenas mais amenas e nos momentos felizes, aparecem pinceladas de azul e branco (páginas 5 e 74). Há também um contraste entre o vermelho do campo de concentração e o azul do vestido de Conceição. É possível inferir que para o autor, a imagem da personagem Conceição representa um sopro de esperança em meio ao caos e destoa do cenário de tragédia à sua volta. Talvez por isso, o quadrinista tenha optado por representá-la sempre vestida de azul, o que também pode remeter à figura de Nossa Senhora da Conceição, comumente representada com vestes em azul celeste.

O autor busca um estilo realista de representação das cenas. No início da história é possível ver um medalhão de São José no terço que está nas mãos de Mãe Nácia. Na estante da personagem Conceição, é possível ler os títulos dos livros em italiano e francês; na representação da vaca Jandaia, destacam-se os carrapatos nas orelhas do animal; na cena em que Conceição lembra uma dança com Vicente após a compra de um gramofone, um leitor mais atento conseguirá ver os detalhes do desenho geométrico do chapéu de couro e do gibão que Vicente usava (página 15).

O autor é bastante fiel ao texto original, transcrevendo para os quadrinhos grande parte das falas das personagens e optando por omitir determinadas passagens mais descritivas, a exemplo dos textos que constam da página 70 do original, onde todo o texto é substituído por 6 quadros sem texto verbal:

Figura 2: quadros que adaptam texto original



Fonte: (SHIKO, 2013, p. 42)

O sol poente, chamejante, rubro, desaparecia rapidamente como um afogado, no horizonte próximo. Sombras cambaleantes se alongavam na tira ruiva da estrada, que se vinha estirando sobre o alto pedregoso e ia sumir no casario dormente dum arruado. Sombras vencidas pela miséria e pelo desespero que arrastavam passos inconscientes, na derradeira embriaguez da fome. Uma forma esguia de mulher se ajoelhou no chão vermelho.

Um vulto seco se acocorou ao lado, e mergulhou a cabeça vazia entre os joelhos agudos, amparando-a com as mãos. Só um menino, em pá isolado, olhava pensativamente o grupo agachado de fraqueza e cansaço. Sua voz dolente os chamou, num apelo de esperança. E sua mão se destacou no fundo escuro da tarde apontando o casario, além. (QUEIROZ, 1993, p. 70)

Todos esses aspectos devem ser considerados no planejamento de uma atividade pedagógica com vistas à leitura literária de obras adaptadas ao formato dos quadrinhos. Essa adaptação específica faz parte do acervo do PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola e traz a indicação de uso com alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental. Consideramos que a leitura dessa obra, não só como atividade de fruição, mas também como instrumento de formação de leitores, requer que seja proposto um diálogo da adaptação com outros textos, produzidos no mesmo período ou em outras épocas e pertencentes a outros gêneros textuais e formatos linguísticos. Para que se alcance esse objetivo, sugerimos a seguinte sequência de leitura:

- a) capítulos 1, 2 e 10 do romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz;
- b) trechos de 5-11; 16-17; 31-33; 50-57; 71-79 da adaptação de *O Quinze* adaptado para quadrinhos;
- c) capítulo “A fuga”, do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos;
- d) letra do cordel *Vaca estrela e boi fubá*, do poeta cordelista Patativa do Assaré;
- e) animação *Calango Lengo: morte e vida sem ver água*, dirigida por Fernando Miller.

Essa proposta de leitura baseia-se na perspectiva dialógica discutida por Cereja (2005). Nela, o autor sugere o dialogismo como procedimento de ensino de literatura. Nesse processo, buscam-se pontos de interseção entre os textos. Cereja (2005) defende a possibilidade de promover esses diálogos de diferentes maneiras, a saber: pontos de interseção temáticos, por gênero textual, pela tradição ou pelo projeto estético.

Nossa abordagem dialógica se dá na interseção temática, uma vez que todos os textos que foram sugeridos na proposta de leitura têm a seca como tema principal a ser discutido. Assim, tomaremos a obra *O quinze* como ponto de partida para estabelecer as relações dialógicas com os outros textos. Essa ferramenta tem como objetivo diferenciar a maneira como os textos literários são normalmente abordados em sala de aula e promover uma leitura comprometida com a formação de leitores competentes, pois quaisquer abordagens dialógicas utilizadas “desde que desenvolvidas por meio de uma postura aberta, sem rigidez, poderiam levar a um resultado satisfatório em termos de leitura de textos literários e de contextualização desses textos no âmbito maior da literatura” (CEREJA, 2004, p. 178).

Ao propor diálogos com diferentes gêneros, salientamos que não perdemos o foco da obra central, uma vez que “na aula de literatura cabe a música popular, a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, o teatro, a TV, o cartum, o quadrinho. Cabem, enfim todas as linguagens e todos os textos, ou seja, a vida que com a literatura dialoga” (op. cit, p. 201).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões propostas nesse artigo buscaram promover o reconhecimento das adaptações literárias em quadrinhos como uma possibilidade de discutir literatura na sala de aula do Ensino Fundamental II. Para tanto, tentou-se incentivar uma leitura dialógica a partir da adaptação em quadrinhos de *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, através de textos literários como trechos da obra original, bem como um trecho de *Vidas Secas* e um poema de cordel de Patativa do Assaré. Além desses, um texto não literário também foi utilizado para promover intertextualidade, uma animação intitulada *Calango Lengo: morte e vida sem ver água*.

O levantamento de dados referentes à estrutura textual e características multimodais do gênero história em quadrinhos, bem como o estudo de uma adaptação em particular, nos autoriza a sugerir que a adaptação de obras literárias no formato em quadrinhos podem se configurar em um importante instrumento de ensino de língua no Ensino Fundamental, desde que o(a) professor(a) se aproprie do suporte teórico necessário à boa condução do trabalho pedagógico, de modo que essa opção metodológica se converta em estratégia eficiente para a formação de jovens leitores.

Outro aspecto relevante a ser destacado é a possibilidade de promover o diálogo com outras áreas do conhecimento que possam dialogar com a temática das obras selecionadas, o que ampliaria o papel formativo das histórias em quadrinhos e da literatura infanto-juvenil.

## REFERÊNCIAS

ASSARÉ. Patativa. **Vaca estrela e boi fubá**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/patativa-do-assare/893616/>. Acesso em: 03 jun. 2016.

BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CEREJA, William Roberto. **Ensino de Literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2015.

CIRNE, Moacy. **A escrita dos quadrinhos**. Natal: Nordeste Gráfica, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Calango Lengo** - morte e vida sem ver água. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bh5GtyP0PK4>. Acesso em: 03 jun. 2016.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. Roteiro e arte: Shiko. São Paulo: Ática, 2013.

\_\_\_\_\_. **O quinze**. São Paulo: Siciliano, 1993.

VEGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (orgs.). **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: contexto, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQS no ensino. In: RAMA, Angela (et al). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. In: VEGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (orgs.). **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: contexto, 2009.

## AS TIRINHAS E O LEITOR: HUMOR E CRITICIDADE

*Maiane Moura Gomes<sup>1</sup>*

*Maria do Carmo Prado de Jesus Lima<sup>2</sup>*

A leitura nas escolas brasileiras tem se resumido, em quase sua totalidade, aos textos trazidos pelos livros didáticos, em que se limita o aluno ao estudo da gramática, à interpretação e à compreensão sem levar em consideração o diálogo do texto com o interlocutor e sem instigá-lo a questionamentos, a dúvidas a partir de suas experiências sociais. A negação das experiências trazidas pelo aluno pode desencadear uma triste ojeriza, por parte dos discentes, no que diz respeito ao prazer da leitura, ou seja, ler por deleite, diversão, busca de conhecer a si mesmo como também a compreensão do mundo que o cerca.

Diante disso, é tarefa primordial da escola o incentivo à leitura dos diferentes textos, não apenas os literários, mas também aqueles de intensa circulação social a que a maioria tem acesso, estabelecendo uma ponte entre a escola e o que se vê fora dela, a exemplo de textos veiculados em diferentes suportes como a televisão, rádio, jornais, outdoors, entre outros, ensinando gradativamente a forma como cada um deve ser lido e sua intencionalidade, visto que cada texto tem um propósito, um formato e como tal não deve ser lido da mesma forma.

Percebe-se que o ensino ainda está pautado em tradições de mais de cinco séculos, quando os jesuítas chegaram ao Brasil e deram início ao processo de catequização dos indígenas e posteriormente à sociedade que ia se formando. Os jesuítas se aproveitavam dos textos literários para concretizar o ensino da língua, bem como para impor a religião, ou seja, os textos serviam para fins pedagógicos, não para o desenvolvimento de um leitor crítico, capaz de agir e interagir na sociedade.

---

1 Mestranda do Profletras da Unidade de Itabaiana da UFS. Bolsista CAPES.

2 Mestranda do Profletras da Unidade de Itabaiana da UFS. Bolsista CAPES.

Nota-se que mesmo após cinco séculos, com a revolução industrial, desenvolvimento da imprensa, tecnologia cada vez mais avançada, mercado de trabalho cada vez mais exigente de cidadãos críticos, capazes de compreender o espaço em que vivem e que, ao mesmo tempo, possam intervir, proporcionando mudanças em sua vida como também na vida da sociedade, algo que se torna possível com a literatura, algo que não tem sido estimulado pela escola.

Segundo Cándido, a literatura tem o poder de modificar o homem e conseqüentemente a sociedade na qual estamos inseridos e na qual podemos atuar deixando-a melhor, pois a literatura tem o poder de humanização que é compreendida como

O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante (CÂNDIDO, 1995, p. 180).

É importante o aluno perceber o valor estético, a linguagem diferenciada (verbal e não verbal) que possibilitam as significações, e, frente a elas, a possibilidade de tomada de decisões que podem corroborar ou ir de encontro ao posto no texto, além de fazê-lo compreender que a literatura é fruição, libertação, jogo e beleza.

É evidente que isto não se conseguirá repentinamente, mas a partir da interação entre professor e alunos, fazendo com que os mesmos encarem a literatura como uma atividade significativa e não como um exercício enfadonho e distante de sua realidade social. Em vista disso, este trabalho tem como cerne as tirinhas e para isso apresentará o conceito de gênero textual e, especificamente, o de tirinha; a diferença entre tirinha, cartum e charge e os aspectos linguísticos que constituem o texto.

## O GÊNERO TIRINHA

O trabalho com os gêneros textuais é uma importante ferramenta para o ensino de Língua Portuguesa, já que a comunicação humana se faz por meio deles, sejam eles escritos ou orais. Para Dolz e Schneuwly, os gêneros são formas de funcionamento da língua e da linguagem que vão se criando e recriando a partir das diferentes esferas de circulação do indivíduo na sociedade, são produtos sociais e heterogêneos, possibilitando infinitas construções no processo de comunicação.

A comunicação se faz por meio de gêneros, por isso é importante que a escola leve os alunos ao domínio dos diferentes gêneros que circundam no âmbito social pelos quais os alunos circulam ou poderão vir a circular ao longo de sua vida. Marcuschi (2002, p. 35), em relação à utilização dos gêneros textuais em sala de aula reforça um trabalho com os gêneros para incentivar os alunos a observarem e praticarem eventos linguísticos variados (tanto escritos como orais). Para este mesmo autor (2002), a utilização dos gêneros no ensino é uma excelente oportunidade de se trabalhar com a língua nos seus mais diversos usos sociais no dia a dia.

São vários os gêneros utilizados em sala de aula como o conto, a fábula, a crônica, as histórias em quadrinhos, a charge, a tirinha, o cartum, a notícia, entre outros. Desse modo, escolhe-se o gênero tirinha, texto dinâmico e atrativo para o trabalho com a língua, uma vez que o aluno, muitas das vezes, está habituado a esta forma de texto, sendo o professor o responsável pela condução ao modo adequado de leitura.

## DISTINÇÕES ENTRE TIRINHA, CARTUM E CHARGE

A tirinha é um gênero textual ligado à história em quadrinho, muitas vezes é confundido com este, com o cartum e a charge. Muito embora sejam bastante parecidos há algumas características que os distingue como será visto a seguir. Dentre os vários aspectos que estruturam a tirinha, o humor se faz muito presente, assim como no cartum e na charge, segundo Ramos (2009). Estes gêneros são veiculados em ambientes diversos como na escola, nos livros didáticos e exames educacionais em geral.

Para trabalhar de forma adequada cada gênero, é importante sinalizar as diferenças entre eles. Sendo assim, o cartum é um desenho que utiliza o humor, às vezes, acompanhado de linguagem verbal que apresenta uma circunstância da vida diária. A charge, por sua vez, é um texto de humor que tem relação direta com os fatos noticiados, diariamente, e utiliza a ironia e a intertextualidade para compor o seu sentido.

Paulo Ramos (2009) chama tirinha de gênero dos quadrinhos e explica que ela recebe várias denominações como tira de jornal, tira de humor, tira jornalística, sendo que é o mesmo gênero com titulações distintas.

Naturalmente curta e relacionada à piada, a tirinha reúne a linguagem verbal e a não-verbal e permite, por meio do humor, a compreensão de fatos que circulam na sociedade. Para atingir o seu objetivo principal, utiliza o humor para construir o sentido do texto, um sentido que recorre à técnica do texto sobre a imagem, separando a imagem icônica da imagem linguística e a partir dessa união, é possível infinitas variações em sua interação. Além de curta, possui o “formato retangular, vertical ou horizontal, com um ou mais quadrinhos, diálogos curtos, recursos icônico-verbais próprios, personagens fixos ou não e desfecho inesperado” (VARGAS; MAGALHÃES, 2011, p. 128).

Algumas tiras da personagem Mafalda foram escolhidas servindo de suporte para o trabalho, uma vez que são lidas em todo o mundo e por um público de todas as idades. Mafalda é uma anti-heroína e seu discurso reflete a inquietação da juventude, os questionamentos que ela faz abordam aspectos políticos e sociais do país de seu criador, Joaquín Salvador Lavado, conhecido por Quino e que se assemelham com outras realidades. E é por meio da ironia que Mafalda faz severas críticas à sociedade.

## PRESENÇA DO GÊNERO TIRA NO ENSINO

O trabalho com as tirinhas colabora com a formação intelectual e social do aluno cidadão, que é reforçada pelo surgimento dos diferentes gêneros textuais os quais oferecem outras formas de leitura e fruição estética, além de possibilitar a leitura de elementos subjacentes ao texto, preparando-o, posteriormente, para outros tipos de leitura.

A falta de orientação para a leitura das tirinhas impede que o indivíduo consiga apreender as informações presentes no texto, já que elas são um potente instrumento de trabalho no que diz respeito à constituição da linguagem multimodal, além da importância da percepção dos elementos como figuras de linguagem, imagens, formato dos balões entre outros para a construção de sentidos, geralmente imbricados com a realidade social do aluno.

Nessas atividades oferecidas aos alunos pelos professores, existe uma grande preocupação no que diz respeito à grafia correta das palavras ou questões superficiais de enredo presentes nas tirinhas, ignorando os elementos existentes nas entrelinhas como elemento bastante promissor na formação do leitor, impedindo-o de uma análise crítico-reflexiva acerca dos efeitos de sentido bastante presentes neste tipo de gênero.

Para Luciana Begatini Ramos Silvério e Lucinea Aparecida de Rezende, as HQs dispõem de imagens que não são formas aleatórias, nem teriam como único objetivo o entretenimento. Considera que, assim como os desenhos nas cavernas, comunicam mensagens de grande relevância, proporcionando leituras repletas de significações, sobre variados assuntos, os quais acompanham a evolução histórica. Vergueiro (2010) aponta algumas vantagens em se trabalhar com os quadrinhos em sala:

i) Os estudantes querem ler os quadrinhos; ii.) Palavras e imagens, juntos, ensinam de forma mais eficiente; iii.) Existe um alto nível de informação nos quadrinhos; iv.) As possibilidades de comunicação são enriquecidas pela familiaridade com as histórias em quadrinhos; v.) Os quadrinhos auxiliam no desenvolvimento do hábito de leitura; vi.) Os quadrinhos enriquecem o vocabulário dos estudantes; vii.) O caráter elíptico da linguagem quadrinística obriga o leitor a pensar e imaginar; viii.) Os quadrinhos têm um caráter globalizador; ix.) Os quadrinhos podem ser utilizados em qualquer nível escolar e com qualquer tema (VERGUEIRO, 2010, p. 21-25).

Assim é bastante importante que o professor se aproprie do conhecimento relacionado aos gêneros textuais para que desenvolva um trabalho com as diferentes linguagens que circulam nos diferentes contextos sociais. As tirinhas, por exemplo, são bastante usadas em questões de vestibulares e

do ENEM, exigindo conhecimento dos alunos em relação à exploração da linguagem verbal e da linguagem visual, reforçando a ideia de que os quadrinhos não são direcionados apenas às crianças ou que só servem como mero entretenimento.

## ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DO HUMOR

A tirinha é composta por estruturas linguísticas que precisam ser bem entendidas por parte do leitor. O texto só terá sentido se bem lido e interpretado e para isso o leitor precisa estar atento aos recursos oferecidos pelo gênero. A presença do humor, da ironia, da dialogicidade e de algumas figuras de linguagem é o que compõe as tirinhas. O leitor precisa acompanhar todo o texto para interpretar, levando em consideração o contexto e as intenções do escritor. Textos como esse “do leitor exige-se a leitura do que não está dito, que se decodifiquem os subtendidos, o que não implica simples tentativas de apreender o que o locutor diz, mas o que ele pretende dizer o que diz” (FERRAZ, 2012, p. 114)

Para compreender todo o texto, é necessário prestar atenção a toda dinâmica do quadrinho a começar pelas palavras e imagens. Esses dois elementos são considerados dependentes e essenciais ao entendimento da tira, por isso é necessário atentar-se para a presença deles. Além disso, é importante observar o formato dos quadrinhos, o enquadramento da fala, o contorno dos balões, as expressões faciais e corporais dos personagens e nas tirinhas da Mafalda estas expressões são bem presentes.

As tirinhas, além de entreterem, têm o papel de instruir. É relevante o professor discutir em sala de aula todos os aspectos citados acima e os elementos linguísticos presentes no gênero, pois só assim será possível preparar o estudante para uma interpretação adequada. Sabe-se que a imagem é bem atrativa para os alunos, mas não se pode deter apenas a ela, é preciso ler o texto para assim compreender a ideia transmitida. Além disso, é preciso entender que

As tiras de quadrinhos representam jogos interativos explícitos. Na composição dos personagens e na construção das histórias, com intenção de fazer crítica, o autor parte do jogo interacional entre os

personagens para produzir humor e denunciar ou criticar atuações ou comportamentos de elementos da sociedade (LINS, 2016, p. 01).

Nas tirinhas, em geral, é bem comum o emprego de algumas figuras de linguagem e uma das mais comuns é a onomatopeia. Esta figura consiste no emprego de uma palavra cujo som dos fonemas remete à coisa representada.

Para ler e compreender uma tira, é necessário levar em conta também tanto a linguagem verbal quanto a visual. De acordo com Ramos (2010), os signos visuais reúnem três tipos de signos: o primeiro corresponde à representação dos seres ou objetos reconhecíveis; o segundo refere-se ao uso da textura e da cor e o terceiro indica o contorno, a linha que abrange a imagem.

Desse modo, a linguagem visual precisa ser muito bem trabalhada para melhor interpretar o gênero. Além disso, outros elementos precisam ser levados em conta como a linha do balão, visto que a linha utilizada pode indicar fala, pensamento, grito. A expressão facial é outro aspecto importante, pois através dela é possível saber se a personagem está animada, angustiada, triste, entre outros sentidos. O tipo e o tamanho da letra também são elementos relevantes - indicam se a personagem está falando baixo, alto ou pausadamente. As linhas cinéticas também merecem ser discutidas, uma vez que são elas que indicam movimentação e/ou duplicação de imagens.

Pode-se afirmar que todo texto é constituído de outros textos, ou seja, uma ideia, um assunto é sempre retomado sobre o ponto de vista de quem escreve e, muitas vezes para a compreensão de uma informação é necessário o contato com outras que se remeta à que foi passada. Assim, a intertextualidade pode vir de modo implícito, quando o locutor faz uso de conhecimento estocados em sua memória provenientes de sua experiência para a percepção da relação de sentido com outros textos ou explícito quando se é possível identificar as fontes, por meio de citações ou referências ao intertexto.

Nas tirinhas de Mafalda, as entrelinhas vão sendo preenchidas pelo leitor a partir da leitura dos elementos linguísticos, combinados às imagens, mas também dependem de conhecimentos advindos do contexto histórico-so-

cial em que as tiras foram produzidas, exigindo do leitor a ativação desses conhecimentos. No caso do aluno, o professor precisa orientá-los à busca desses fatos por meio de uma pesquisa.

## PROPOSTA DE TRABALHO COM TIRINHAS

O uso das tirinhas em sala de aula é mais um aliado para a formação de um leitor crítico. Como abordado, é fundamental compreender a relação entre os sinais tipográficos, o estilo e tamanho das letras, a arrumação das palavras, os signos icônicos (desenhos) para interpretar o texto, bem como o contexto em que foram produzidas. É necessário discutir também que esse gênero, por meio do humor, dialoga com assuntos diversos, entre eles os econômicos, os políticos e os sociais.

Para auxiliar o professor no trabalho com este gênero, segue uma proposta que, apesar de ser destinada ao 8º e 9º anos, pode ser utilizada em quaisquer séries, desde que adaptadas ao público em que a proposta será utilizada.

## PROPOSTA DE TRABALHO PARA O 8º / 9º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL

1. Apresentação da proposta - explicar os objetivos do trabalho, bem como indagações a respeito do que os discentes sabem sobre o que é tira, charge e cartum. Mediante a resposta, aprofundar as explicações. Logo após, apresentar uma tirinha de Mafalda e pedir que leiam em casa, fazendo anotações.
2. Colocar a tirinha no Datashow e pedir a alguns voluntários que comecem a falar sobre o que viram nas tirinhas. A partir das respostas, complementar com as explicações do professor e depois apresentar outra, mais uma vez, pedindo que leiam em casa e anotando o que entenderam.
3. Na aula seguinte, o professor mostra passo a passo alguns elementos que devem ser observados nas tirinhas para um melhor aproveitamento da leitura (importância das imagens, formato dos balões, expressão facial dos personagens, as figuras de linguagens (onomato-

peias, ironia, metáfora), como elementos essenciais na construção do sentido do texto.

4. No momento seguinte, o professor juntamente com os alunos analisam uma tira de Mafalda, abordando os elementos para os quais se chamou a atenção. Os alunos recebem o texto, além de o mesmo ser posto no Datashow. Para a aula seguinte, o professor distribui tirinhas variadas para os alunos analisarem.
5. Na aula posterior, haverá a exposição das tirinhas em cartazes afixados no quadro para que cada aluno tenha a oportunidade de comentar sobre a tira do outro. Desse modo, o professor perceberá, por meio das respostas, se houve um avanço em relação ao modo como os alunos liam as tirinhas, além de verificar a ampliação do grau de criticidade proporcionado pelas leituras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos gêneros estão à disposição do aluno, portanto faz-se necessário que a escola conduza o indivíduo de uma utilização eficaz dos mesmos para que todos os sentidos ali presentes possam ser abstraídos de modo que o indivíduo se constitua como sujeito e se sinta preparado para lidar com as diferentes linguagens que lhes são apresentadas cotidianamente.

A forma como os textos se apresentam em pleno século XXI são diferentes dos de outrora, pois novas linguagens nos são apresentadas, as quais não são apenas constituídas de palavras, mas a combinação de imagens e palavras, assumindo papéis que corroborarão na construção dos sentidos.

A potencialidade de significação advindas de tais textos virá a partir de diversos sistemas semióticos, que abrangem palavras, imagens, gestos, cores, formato da letra, tamanho, textura, entre outros, que unidos nos levarão a uma significação mais abrangente, ampliando a nossa capacidade de percepção.

A criança precisa ser estimulada adequadamente a fim de que se torne um leitor capaz de ter uma atitude positiva diante do mundo proporcionada pela viagem que se faz pelo universo literário o qual vai sendo construído a

partir das mediações realizadas pelos professores, que precisam ter conhecimento de como proceder para tornar o indivíduo leitor, um bom leitor. Por isso, é preciso que a criança tenha acesso à leitura, seja de ficção, poética, emotiva e por que não as tirinhas, tão facilmente encontradas em revistas, jornais e nas bancas por um preço bastante acessível.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FERRAZ, Mônica Mano Trindade. Ensinando com textos de humor: sugestões de leitura do gênero charge. In: PEREIRA, Regina Celi Mendes. (Org.) **A didatização de gêneros no contexto de formação Continuada em EAD**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2012. p. 95-124.

LINS, Maria da Penha Pereira. **Estratégias de produção de humor em tiras de quadrinhos**: Uma análise de enquadres e alinhamentos em Mafalda. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ9\\_03.htm](http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ9_03.htm)>. Acesso em: 31 de maio de 2016.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros Textuais**: definição e funcionalidade. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVÉRIO, Luciana Begatini Ramos; REZENDE, Lucinea Aparecida de. **I JORNADA DE DIDÁTICA - O ENSINO COMO FOCO**. Disponível em: Acesso em 29 de maio de 2016.

VARGAS, Suzana Lima; MAGALHÃES, Luciane Manera. **O gênero tirinhas**: uma proposta de sequência didática. In: Educ. foco, Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 119-143, mar. / ago. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2012/08/Texto-05.pdf>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_; RAMOS, Paulo (Orgs). Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação**. São Paulo: Contexto, 2009.

## POESIA INFANTIL: LUDICIDADE E FORMAÇÃO DE LEITORES

*Josefa Almeida da Silveira*<sup>1</sup>

*José Augusto de Souza*<sup>2</sup>

“Poesia é brincar com palavras/como se brinca com bola, papagaio, pião”. Esses são os versos iniciais do poema ‘Convite’ de José Paulo Paes (1995, p. 03). Essa declaração do escritor e poeta apresenta um aspecto relevante do que se pode realizar em sala de aula, com crianças, a partir do trabalho com a poesia infantil. É a palavra ludicamente manipulada a partir da criação do poeta, tornando reais fantasias, desejos, imaginações.

O objetivo principal de atividades que envolvem esse gênero literário deve ser o despertar para a apreensão do estético produzido com as palavras. Os aprendizes mirins precisam ter o contato com as rimas, os trocadilhos, os sons, a musicalidade e a ludicidade presentes nesse tipo de texto, uma vez que favorece a entrada da criança no universo da leitura e, a partir daí, inicia o contato com o mundo da literatura.

A leitura da literatura, da poesia em especial, serve, ainda, como veículo de informação e lazer, proporcionando a formação da criança mais capaz de argumentar, de interagir com o que/quem o rodeia e, possibilitar mudanças de na forma de pensar e agir, tornando-a agente de modificações no meio em que vive. E, o mais importante, traz para o mundo infantil a sensibilidade que é algo próprio dessa idade e funciona como fonte propagadora de emoções. A literatura para Cereja “é parte dinâmica do processo cultural” (2005, p. 191).

---

1 Mestre em Letras – PROFLETRAS/UFS (Unidade de Itabaiana). Professora de Língua Portuguesa do Estado de Sergipe.

2 Mestre em Letras

## SOBRE O GÊNERO POESIA INFANTIL

A poesia infantil tem origem na tradição oral e popular das cantigas de roda e de dormir, das quadrinhas e contos folclóricos. Daí decorre a importância da sonoridade, da musicalidade. O texto poético leva a criança a descobrir o mundo que a rodeia e experimentar a ludicidade a partir das palavras. Atua, portanto, sobre os sentidos e as emoções, despertando sua percepção sensorial e sensibilidade por meio da expressão de sonhos, desejos, vivências infantis.

O gênero poesia infantil tem suas especificidades; mas, ao mesmo tempo, permite as mais diversas formas e expressões. O trabalho em sala de aula pode ser encarado como um momento de ludismo, de prazer, do despertar das sensações, emoções e/ou reflexões. As primeiras poesias, assim como os demais textos destinados a esse público, possuíam um caráter educativo e moralizador. Esse gênero sempre esteve atrelado à pedagogia, para o bem ou para o mal. Segundo Souza (2014),

O aspecto positivo é que, de fato, livros criados para pequenos leitores não podem desconsiderar o grande papel formador dessa leitura, ao transmitir valores e ideias que poderão calar fundo e para sempre na vida de cada um deles. O lado negativo é priorizar o ensino, a instrução, o didatismo, enfim, ignorando o fato de que o gosto pelos livros vem do prazer e do encantamento que eles produzem, especialmente quando se trata de pessoas em fase de descobrimento da vida e do mundo (p. 17).

Sendo assim, literatura infantil é instrumento pedagógico ou é arte? Para Coelho (2000, p. 09) "é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização". Um universo em que a criança tem sua imaginação despertada e transportada para outros mundos, com outras vivências, com diferentes realidades e emoções.

A poesia, assim, desenvolve nas crianças um mundo de emoções, imaginação, criatividade e fantasia; além do desenvolvimento cognitivo, do crescimento

reflexivo, crítico e emotivo. Não se pode deixar de destacar a importância do lúdico e a capacidade estética, além do desenvolvimento de uma consciência social, associando leitura, prazer e conscientização crítica. Além do elemento surpresa, que é constituído a partir da plurissignificação/invenção das palavras.

Também age na formação da criança, a partir da busca do equilíbrio entre o desenvolver da cognição e da afetividade, da ação e da emoção. Segundo Souza, a infância é “a fase da vida em que com mais intensidade se manifesta no ser humano a sensibilidade para a poesia” (*Ibidem*, 2014, p. 21). A literatura está presente na vida da criança desde cedo, com as cantigas de ninar com as mães, nas brincadeiras de roda entre os amigos.

No entanto, é na escola que ela se empodera e cria um elo lúdico entre a criança e o mundo imaginário, propõe fantasia e distração. Necessário motivar para a atenção e despertar para a admiração, trabalhar de forma dinâmica, a fim de interferir na formação da sensibilidade da criança, a partir de textos agradáveis e sugestivos, com a valorização da fantasia, do maravilhoso e da magia.

A linguagem poética caracteriza-se a partir de uma visão de mundo com um olhar novo, um olhar inaugural. Também chama a atenção sobre a própria linguagem. Linguagem enquanto fim e não uma mera forma de transmitir informações; além do uso de recursos expressivos da linguagem, com um modo de construção que é algo peculiar, carregado de simplicidade, ludismo de enredo e linguagem, fantasia, magia.

Tudo isso contribui para a sedução do público, seja pelos seus sentidos, sua sensibilidade ou sua consciência. A apresentação do cotidiano num formato inusitado, transformando realidade em diversão. E há o ritmo, considerado por muitos, como a alma da poesia, que aproxima o texto da música, a partir da seleção e combinação das palavras, com seus apelos sonoros, aproximando o leitor mirim de sua realidade infantil.

## LITERATURA E ENSINO

A formação de leitores dá-se pelo engajamento real dos alunos na leitura e também na produção de textos, a partir da experiência de gostar do que

se está lendo, do que se está produzindo. Para a leitura transformar-se em construção de sentidos faz-se necessário que as práticas pedagógicas sejam significativas para o aluno. O sentido da leitura deve pautar-se numa atitude responsiva, em que o aluno participa, responde ao texto, age, interfere, coloca processos ativos de interpretação, dialoga e coloca-se numa postura de crítico, de ser reflexivo e atuante. Conforme Cereja (2005):

O importante é que o texto seja o objeto central das aulas de literatura e que a partir dele se articulem todas as outras atividades didáticas e produções discursivas. O texto literário é um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo. Ele tem, portanto, um papel formador, pedagógico (CEREJA, 2005, p. 188).

A ampliação das competências de usos da língua deve privilegiar a diversificação de sentidos, a fim de que esse aprendiz possa usar de sua capacidade de ação no mundo que o cerca, tanto por meio da oralidade quanto por meio da escrita, a partir da leitura e produção de textos. A aula de literatura deve propiciar ao aluno um espaço de fruição, de liberdade, uma oportunidade de engajar-se de maneira subjetiva com outros textos e outras formas de expressão, além de uma nova visão de mundo. Cereja (2005) ainda reforça que:

Não se pode ver nos textos literários apenas a sua camada ideológica, seu conteúdo. Partilhar com jovens a leitura de um texto literário é ensinar a ler, função primordial das aulas de literatura. Por essa razão, não se pode perder de vista o fato de que toda atividade de leitura, principalmente com jovens, desenvolve habilidades essenciais para a formação de um leitor autônomo e competente" (*Ibidem*, 2005, p. 189).

A literatura, além de introduzir as crianças na escrita, apresenta a estética da língua ao tratar a linguagem enquanto arte e, dessa forma, contribui na formação da criança, abrindo espaços múltiplos de experiência com o texto a partir da vivência com sentimentos, imaginação, encantamento e ludicidade. Segundo Rouxel (2014):

Qual leitor se quer formar? Um leitor escolar, mais ou menos experiente, capaz de responder às questões, dominando, o tempo dos estudos, com certo número de conhecimentos factuais e técnicos, ou um leitor de literatura(s), que lê para si, para pensar, agir e se construir, e que se envolve em uma relação durável e pessoal com a literatura? (ROUXEL, 2014, p. 20-21).

A leitura literária realizada a partir desse pensamento se apoia nas experiências de leituras particulares dos alunos pelos quais o texto toma vida e significação. O que passa a ter importância é a incitação dos leitores reais à prática da leitura e, a partir daí, a reação e a reflexão sobre os efeitos da obra sobre cada um. Isso significa a formação de um leitor sensível e envolvido com o texto, ou seja, a experiência estética.

A experiência estética consiste um momento privilegiado na formação do leitor. Marca a história do leitor, sua memória, valores e personalidade. A resposta do sujeito leitor às solicitações da obra lida. É fruto de um encontro eficaz e pessoal entre leitor e texto. Trata-se da leitura subjetiva, que se apoia nessa experiência, combinando emoção, sensação e cognição, para dar sentido ao texto e engajar uma reflexão sobre a sua própria pertinência.

Para Rouxel (2014) “É importante construir e desenvolver a competência estética do leitor, ou seja, sua aptidão para reagir ao texto, para estar atento às repercussões que a obra suscita nele mesmo e a exprimi-los” (*Ibidem*, 2014, p. 25). Quando um professor escolhe um texto, ele precisa pensar na carga de informações e referências que esse material representa para o aluno. Da mesma forma, a maneira como o trabalho é encaminhado em sala em relação ao texto selecionado.

## ENSINO E POESIA INFANTIL

Em se tratando de escola, nada importa mais do que o material de leitura e, daí, a presença constante na sala de aula dos textos impressos e, entre eles os literários. Esse movimento de leitura ocorre também, desde as suas origens, na educação infantil. O fato torna-se um problema quando a leitura da obra literária é feita apenas sob o viés da pedagogia, ou seja, torna-se pretexto para o ensino de uma disciplina, quando, por exemplo, a leitura se

realiza para o estudo da higiene, da religião, dos bons costumes, etc. Conforme Cereja (2005):

Não se pode ver nos textos literários apenas a sua camada ideológica, seu conteúdo. Partilhar com jovens a leitura de um texto literário é ensinar a ler, função primordial das aulas de literatura. Por essa razão, não se pode perder de vista o fato de que toda atividade de leitura, principalmente com jovens, desenvolve habilidades essenciais para a formação de um leitor autônomo e competente (CEREJA, 2005, p. 189).

No mundo contemporâneo, a literatura infantil assume uma função estética em busca da formação do leitor. O livro só é literatura se sobressair à função pedagógica, pois somente o prazer oriundo do texto literário, além de possibilitar ao leitor a capacidade de sonho, da imaginação, possui caráter emancipatório. Com a poesia infantil em sala de aula, a criança entra no mundo da palavra, do ritmo, da fantasia, desenvolvendo a competência literária, cuja formação só se realiza através do hábito leitor.

A poesia infantil oferta ao leitor mirim um encontro com as emoções, uma nova visão acerca do mundo e da vida, com temas e situações que permitem à criança uma identificação, como a brincadeira, o jogo, a festa. Elementos que despertam interesse e favorecem o hábito da leitura. São textos carregados de lirismo, com mundos reinventados, a partir de um modo peculiar de construção, através de recursos expressivos da linguagem. Segundo Cereja (2005):

O importante é que o texto seja o objeto central das aulas de literatura e que a partir dele se articulem todas as outras atividades didáticas e produções discursivas. O texto literário é um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo. Ele tem, portanto, um papel formador, pedagógico (CEREJA, 2005, p. 188).

Com uma linguagem poética, que mexe com os sonhos, com a subjetividade, atinge os aprendizes infantis, pois fala diretamente ao coração, às emoções, dispensando a lógica e direcionando o pensamento para os de-

vaneios, a imaginação, a fantasia; além de expressar o que todos sentem, mas que nem sempre se sabe expressar. Logo, exige do leitor uma atenção especial e uma disponibilidade para o novo, o diferente, um mundo a ser desvendado.

E a criança tem essa habilidade, a de se abrir para a novidade. Segundo Sorrenti (2009, p. 19) “a criança tem capacidade para viver poeticamente o conhecimento e o mundo. Caberia, pois, à escola criar situações para incentivar a criatividade, a intuição e o ludismo do aluno, de modo a despertar-lhe a sensibilidade poética”. No ato de ler poemas, o leitor mirim busca sentidos, participa do texto, além de adquirir o domínio das palavras. Não há a necessidade de se ater à apreensão de toda a extensão do significado do texto.

Mas repetir, apreciar, aproximar-se da poesia, dos versos, das sonoridades; permitir o jogo da imaginação, a brincadeira a partir da exploração do poema, em todas as suas possibilidades criativas. A plurissignificação é uma das principais características do fenômeno poético, seus múltiplos significados. Sorrenti (2009) afirma que “por isso se diz que o poema nunca está lotado de sentidos para o leitor: sempre cabe mais uma interpretação” (*Ibidem*, 2009, p. 42).

## POEMAS INFANTIS NA SALA DE AULA

O poema “O Gato” faz parte da obra *A Arca de Noé*, de Vinicius de Moraes, que reúne uma coletânea de trinta e dois poemas infantis. A coletânea compreende, com muita sensibilidade, as características dos animais e das coisas que explora em seus textos. Com uma linguagem simples, muito próxima da criança, os versos são dispostos de forma poética, musical, a partir de um jogo de palavras, com muito ritmo e brincadeira, refletindo, assim, o universo infantil, de forma lúdica.

### **O Gato** (Vinicius de Moraes)

Com um lindo salto

Lesto e seguro

O gato passa

Do chão ao muro

Logo mudando

De opinião

Passa de novo  
Do muro ao chão  
E pega corre  
Bem de mansinho  
Atrás de um pobre  
De um passarinho  
Súbito, para  
Como assombrado  
Depois dispara  
Pula de lado  
E quando tudo  
Se lhe fatiga  
Toma o seu banho  
Passando a língua  
Pela barriga.

O segundo poema é “O Ron Ron do Gatinho” de Ferreira Gullar. O texto é uma demonstração de puro carinho ao bichano. As características são evidenciadas positivamente, mostrando-se um convite à brincadeira com esse animal, a partir de quartetos, um tipo de estrofe que facilita a memorização. Uma composição carregada de ritmo, apoiado em rimas alternadas.

**O Ron Ron do Gatinho** (Ferreira Gullar)

O gato é uma maquininha  
que a natureza inventou;  
tem pelo, bigode, unhas  
e dentro tem um motor.  
Mas um motor diferente  
desses que tem nos bonecos  
porque o motor do gato  
não é um motor elétrico.  
É um motor afetivo  
que bate em seu coração  
por isso faz ron ron  
para mostrar gratidão.  
No passado se dizia  
que esse ron ron tão doce

era causa de alergia  
 pra quem sofria de tosse.  
 Tudo bobagem, despeito,  
 calúnias contra o bichinho:  
 esse ron ron em seu peito  
 não é doença - é carinho.

O terceiro texto é “O Gato Nicolau”, de Drizya Alves, um reconto da música infantil “Atirei o pau no gato”, uma brincadeira infantil tradicional. O poema é uma nova versão da cantiga em respeito aos animais, com uma visão diferente da antiga, em que mostra que o gato é um bichinho que merece ser bem tratado assim como todos os animais, também ensina que “atirar o pau no gato” não é um ato digno, zeloso, honesto, nem interessante, e pede cuidado com os bichos.

**O Gato Nicolau** (Drizya Alves)

Dona Chica tinha um gato  
 chamado Nicolau  
 Era um gato tão levado  
 Que ficou preso no varal  
 Dona Chica havia colocado  
 a roupa para secar  
 Ficou tão furiosa, que um  
 pau no gato pensou em jogar.  
 Mas se lembrou que Nicolau  
 não podia ver um pau  
 ficava assustado  
 e fugia do quintal  
 Dona Chica gostava do gato  
 que era de estimação  
 logo tirou ele do varal  
 e o colocou no chão  
 Dona Chica arrependida  
 passou a mão no bichinho  
 tratou bem Nicolau e lhe  
 deu muito carinho  
 Pegou um prato de leite

Para o gato Nicolau  
Que bebeu tudo de uma vez  
e quase passou mal  
mas logo saiu berrando  
miau, miau, miau  
Não atire o pau no gato-to-to,  
para o gato-to-to, não morrer, rer, rer.  
Dona Chica,ca,ca,arrependeu -se,se  
e nunca mais, nunca mais  
quis ofender O GATO!

## PROPOSTA PEDAGÓGICA

Nesse tópico, damos sugestões de como a metodologia dessas aulas de formação de leitores mirins podem ser organizadas:

Atividade lúdica: Visualização do vídeo “História de uma gata”, de Chico Buarque (Os trapalhões). (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s77SmppM4ew>. Acesso em: 03 jun. 2016).

Audição e visualização dos poemas “O gato”; “O ron-ron do gatinho”; O gato Nicolau.

Leituras e explorações dos três poemas, um de cada vez, em diferentes momentos.

Comparação entre os três poemas: semelhanças e diferenças no conteúdo, na linguagem e na estrutura dos poemas.

Hora da produção: criação de um poema sobre o bicho de estimação de cada um, a partir de suas principais características.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, além de introduzir as crianças na escrita, as insere no mundo da arte, apresentando o lado estético e lúdico da língua. Também permite o encontro de si mesmo e do outro, na medida em que incita à reflexão,

instaurando, portanto, a linguagem na sua dimensão expressiva. Há, ainda, a função transformadora que, a partir do texto literário, pode-se possibilitar aos leitores mirins a experimentação de sentimentos, imaginação, fantasia, brincadeira com a palavra.

O texto poético é o próprio brincar com as palavras. Sua construção (ritmo, recursos linguísticos, figuras de linguagem) justapõe-se à significação. O que importa, de fato, é o caráter plurissignificativo, o inusitado construído pelo jogo de palavras, seja no campo fonético e/ou semântico da língua. A rima, o ritmo são sobrepostos ao significado. O que importa são os sentidos vivenciados pela experiência estética e lúdica, um lugar de criar o novo, de participar, de experimentar, de brincar, do encantar-se.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Drizya. **O gato Nicolau**. Disponível em: <http://drizyahistorias.blogspot.com.br/2016/01/dona-chica-e-o-gato-nicolau-conto.html>. Acesso em 03 jun. 2016.

CEREJA, William Roberto. **Ensino de Literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil**. São Paulo: Moderna, 2000.

GULLAR, Ferreira. **O ron ron do gatinho**. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/leg/leilgp68.htm>. Acesso em 03 jun. 2016.

MORAES, Vinicius de. **A arca de Noé**: poemas infantis. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAES, José Paulo. Convite. In: **Poemas para brincar**. São Paulo: Ática, 1995.

ROUXEL, Annie. Ensino da Literatura: experiência estética e formação do leitor. In: ALVES, José Hélder Pinheiro (Org.). **Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino**. Campina Grande: Abralic, 2014.

SORRENTI, Neusa. **A poesia vai à escola**: reflexões, comentários e dicas de atividades. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SOUZA, Angela Leite de. Alguns dedos de prosa sobre poesia. In: CUNHA, Leo. **Poesia para crianças**: conceitos, tendências e práticas. Curitiba: Piá, 2014, p. 13-33.

## UM OLHAR HISTÓRICO DAS HQS

*Neilton Falcão de Melo*<sup>1</sup>

*Gilvan da Silva Jesus*<sup>2</sup>

As histórias em quadrinhos que começaram a se propagar como meio de comunicação de massa ganharam o mundo e até hoje, após mais de 100 anos, ainda encantam crianças, jovens e adultos. Mas, assim como outros meios de comunicação de massa, as HQ já sofreram grande resistência de parte da sociedade, sendo consideradas impróprias para a leitura. A sua introdução na educação aconteceu de forma bastante restrita, utilizadas inicialmente nos livros didáticos para ilustrar textos complexos.

De acordo com Vergueiro & Ramos (2009), gradativamente os preconceitos aos quadrinhos foram dando espaço ao entendimento referente às contribuições que seus conteúdos poderiam causar. Passaram a ser entendidos como uma forma de entretenimento e transmissão de saber que atingia não só crianças, mas também adultos. A grande popularidade dos quadrinhos deve-se, em grande parte, à quantidade de recursos e elementos semióticos intrínsecos na sua composição, como palavras, imagens, balões, linhas, cores etc.

No Brasil, o início de uma mudança mais contundente com relação ao uso das histórias em quadrinhos surgiu com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), promulgada em 1996 e com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de língua portuguesa, em 1997. Hoje também já fazem parte do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e estão presentes em questões de provas do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem).

O ensino com as histórias em quadrinhos justifica-se pelo fato deste material estar presente no cotidiano dos alunos. Os quadrinhos podem ser concebidos como gêneros discursivos contemporâneos compostos por linguagem verbal

---

1 Mestrando em Letras (Profletras/UFS). E-mail: neilton\_melo@hotmail.com

2 Mestrando em Letras (Profletras/UFS). E-mail: gil\_gilvanprofessor@hotmail.com

e não verbal associada a atividades sociais e recorrentes. Esta visão está associada aos estudos de Bakhtin, um dos precursores dos estudos da linguagem e do discurso compreendidos como uma manifestação discursiva e cultural da sociedade contemporânea composta por vozes sociais e dialógicas.

## CONCEITO DE GÊNEROS TEXTUAIS

Os estudos sobre gêneros textuais se voltam ao conhecimento de formas verbais, não verbais, orais e escritas resultantes de enunciados produzidos em sociedade. Sobre o uso desses gêneros, tanto Bakhtin (2011) quanto Marcuschi (2008) afirmam que qualquer ato de comunicação humana só se torna possível através de algum gênero.

De acordo com Marcuschi (*op. cit.*), Bakhtin representa uma espécie de bom-senso teórico em relação à concepção de linguagem.

Bakhtin (*idem*, p. 262) usa a denominação *gêneros do discurso* e os definem como “tipos relativamente estáveis de enunciados” elaborados pelas diferentes esferas de utilização da língua. De acordo com o autor (*op. cit.*), cada situação social origina um gênero, com suas características que lhe são peculiares.

Corroborando com Bakhtin e definindo dentro de uma abordagem sociorretórica, Miller (2011, p. 16) afirma que “o gênero é uma ação retórica tipificada baseada numa situação retórica recorrente”. Sobre tipificação, Bazerman (2011) explica que se refere a modos padronizados de agir em determinadas circunstâncias, bem como de compreensão de situações. Ainda sobre tipificação, van Leeuwen (2005, p. 122-123, *tradução nossa*) afirma que

textos se tornam ‘típicos’ quando têm características que podem também ser reconhecidas em outros textos semelhantes. A razão para isso é que as pessoas que produzem os textos seguem certas ‘regras’ - receitas, tradições, hábitos enraizados, modelos, etc

O gênero textual não se limita à simples noção de uma afirmação ou sentido criado por alguém, é um campo amplo que permite inferências do leitor. Sobre a abrangência dos gêneros, Miller (2012) afirma:

O que aprendemos quando aprendemos um gênero não é um padrão de formas ou um método para realizar nossos propósitos. Aprendemos, e isto é o mais importante, quais propósitos podemos ter: aprendemos que podemos louvar, apresentar desculpas, recomendar uma pessoa a outra, instruir consumidores em nome de um fabricante, assumir um papel oficial, explicar o progresso na realização de metas. Aprendemos a entender melhor as situações em que nos encontramos e as situações potenciais para o fracasso e o sucesso ao agir juntamente. Como ação significativa e recorrente, um gênero incorpora um aspecto de racionalidade cultural (MILLER, 2012, p. 41).

Nos quadrinhos, semelhante a outros gêneros, é possível depreender que os enunciados ocorrem através de sequências interacionais compostas por discursos anteriores constituídos por vozes polifônicas e dialógicas. O conjunto dessas vozes que contribuem para um enunciado é denominado por Bakhtin como polifonia e o diálogo entre as vozes, dialogismo.

## BREVE HISTÓRICO DOS QUADRINHOS

Embora não seja possível situarmos um tempo e um espaço fixo para o surgimento das histórias em quadrinhos, sua consolidação e difusão em sociedade deu-se na primeira metade do século XIX nos Estados Unidos, tendo *“O Garoto Amarelo”* do escritor Richard Felton Outcault, em 1895, como nascimento oficial das histórias em quadrinhos.

Inicialmente as HQ eram destinadas apenas para o público infanto-juvenil, mas seu forte apelo popular em pouco tempo conquistou os adultos. A linguagem nova utilizada pelos quadrinhos deu margem à sua grande popularidade.

Enquanto narrativa gráfico-visual, as histórias em quadrinhos, mesmo endossadas de humor e fantasia, nunca abdicaram de trazer discussões voltadas para o real, a fim de refletir questões sociais políticas, econômicas e geográficas. Elas são acessíveis ao público em geral, tanto por causa do preço quanto pela linguagem de fácil entendimento.

Mas, nem sempre isso foi assim. Na década de 1930, considerada como a época de ouro dos quadrinhos, seu sucesso era tão grande que o uso para

transmissão de ideologias já era bastante comum. De acordo com Rama & Vergueiro (2008), a inegável popularidade dos quadrinhos também sofreu uma espécie de “desconfiança” quanto aos efeitos que elas poderiam provocar nos leitores. No geral, pais e mestres entendiam que as HQ eram um produto com objetivos essencialmente comerciais, apresentavam aventuras fantasiosas e multicoloridas e possuíam características formais que afastavam os alunos dos discursos acadêmicos. Além de serem considerados impróprios para a leitura, alguns alegavam que os conteúdos dos quadrinhos causava lerdeza mental, por ser uma leitura sem cultura, infantilizada.

Nos anos seguintes após a Segunda Guerra Mundial, a desconfiança em torno das histórias em quadrinhos tornou-se o cenário perfeito para a campanha anti-HQ – liderada pelo psiquiatra Frederic Wertham –, que culminou com o lançamento do livro *“A Sedução dos Inocentes”*, em 1954. O livro pregava que as HQ fomentavam a delinquência juvenil, a discórdia entre irmãos e estimulava o homossexualismo (RAMA & VERGUEIRO, 2008).

Os editores das revistas entraram em cena e elaboraram o Código dos Quadrinhos, que passaram a regular o conteúdo a ser publicado. Mesmo assim, várias editoras tiveram que fechar suas portas. Elas não conseguiram sobreviver, viram suas publicações caminharem a passos largos para a mediocridade. De acordo com Rama & Vergueiro (2008), qualquer discussão sobre o valor estético e pedagógico das HQ era descartada nos meios intelectuais, e as raras tentativas acadêmicas de dar algum estatuto de arte aos quadrinhos logo seriam encaradas como absurdas e disparatadas.

Apesar de ser bastante aceita pela sociedade americana, a campanha do Dr. Wertham não conseguiu exterminar com as histórias em quadrinhos, pois elas eram uma excelente forma de marketing ideológico. Com o desenvolvimento das ciências da comunicação e de seus estudos culturais nas últimas décadas do século XX, pouco a pouco, voltaram a circular nas rodas de discussões acadêmicas.

Depois da percepção das histórias em quadrinhos enquanto legítimas produções artísticas e culturais, estas passaram a ser vistas como bastante eficientes para a transmissão de conteúdos pedagógico-curriculares. No Brasil, por exemplo, o início de uma mudança mais contundente que fa-

voreceu o uso dos quadrinhos surgiu com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), promulgada em 20 de dezembro de 1996. De acordo com Vergueiro & Ramos (2009), o documento já apontava para a necessidade de inserção de outras linguagens e manifestações artísticas nos ensinos fundamental e médio. Em 1998, Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do 6º ao 9º ano (nomenclatura atual) apresentaram um referencial a ser adotado pelos professores nos ensinos fundamental e médio. Até o momento, ainda não se tinha nenhum reconhecimento oficial por parte do governo quanto à flexibilidade do uso das histórias em quadrinhos na sala de aula.

Segundo Vergueiro & Ramos (*idem*), nos parâmetros de Artes para o ensino fundamental II há uma menção a respeito da necessidade de o aluno ser competente na leitura de histórias em quadrinhos e outras formas visuais. Os PCN de Língua Portuguesa também fazem referência ao uso dos quadrinhos nas aulas. No ensino fundamental existe referência específica à charge, às tirinhas e à leitura crítica desses gêneros a serem usados em sala de aula. Essa presença do termo “gêneros” na redação dos parâmetros teve influência dos estudos do russo Mikhail Bakhtin.

O Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos Anísio Teixeira (Inep) também demonstra através de um dos eixos cobrados dos alunos no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) a importância do trabalho com o gênero textual histórias em quadrinhos. Além do Enem, diversos processos seletivos também trazem em suas provas: tirinhas, charges e outras formas de utilização das histórias em quadrinhos.

Um outro avanço em relação ao uso dos quadrinhos no Brasil refere-se à inclusão do gênero no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), a partir do ano de 2006.

## CARACTERÍSTICAS DOS QUADRINHOS

As histórias em quadrinhos são narrativas multimodais curtas que abordam sobre os mais diversos temas, sendo presente nas diversas áreas do conhecimento. Por meio dos diversos recursos da linguagem como o balão, a onomatopeia, os diversos planos utilizados pelos desenhistas, as historinhas

oferecem um leque de informações que podem ser discutidas em sala de aula, conforme o interesse do professor e dos alunos.

A linguagem visual, considerada como elemento básico dos quadrinhos, apresenta-se como uma sequência de quadros que trazem uma mensagem ao leitor de forma ficcional ou real. Segundo Rama & Vergueiro (2008, p. 34), “à linguagem icônica estão ligadas questões de enquadramento, planos, ângulos de visão, formato dos quadrinhos, montagem de tiras e páginas, gesticulação e criação de personagens, bem como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais”.

O entendimento e interpretação das HQ exige o conhecimento dos elementos que formam seu repertório: requadro, calha, balões, recordatário, cores, onomatopeias, linhas cinéticas, metáfora visual, tempo e imagens sem palavras.

- a) O requadro é uma moldura que circunda os desenhos e textos de cada quadrinho e seu formato (ou ausência) pode ser parte da história em si. Para Eisner (1999), embora não haja nenhuma convenção nesse sentido, o requadro com traço reto geralmente sugere uma narrativa no tempo presente, o sinuoso ou ondulado indicam tempo passado, podendo ser usado como recurso de *flashback*. No caso do ondulado, pode sugerir um pensamento ou um sonho de algum personagem. O requadro composto por traços pontiagudos pode exprimir emoção – normalmente fúria – ou uma cena de maior impacto ou tensão. A ausência de requadro expressa espaço ilimitado.
- b) A calha é um espaço entre um quadrinho e outro que indica o tempo no quadrinho. Um espaçamento mais largo indica mais tempo entre a ação representada no quadro seguinte; e uma distância menor significa que serão cenas rápidas.
- c) Os balões são os espaços onde são inseridos as falas ou pensamentos dos personagens. O formato indica uma significação. Para Rama & Vergueiro (2008, p. 56) “o balão é a intersecção entre imagem e fala”. Eles possuem alguns detalhes, cada um com significações distintas: O rabicho aponta para o personagem que está falando; O rabicho represen-

tado por bolinhas indica que o personagem está pensando; O balão pontilhado indica que o personagem está cochichando; O balão trêmulo indica o temor do personagem durante sua fala; O balão *splash* indica raiva e alteração de voz da personagem.

- d) O recodatório é uma caixa de texto inserido na vinheta que tem como principal função recordar ao leitor os fatos narrados na HQ anterior. Também funciona para indicar a simultaneidade dos acontecimentos da narrativa, a passagem de tempo ou o deslocamento do espaço.
- e) As cores são elementos que não se restringem somente aos aspectos estéticos. Podem refinar a representação ambiental, as características e as emoções das personagens. Produzem sentido num enunciado e são elementos-chave numa narrativa em quadrinhos. De acordo com Farina, Perez e Bastos (2011, p. 14), “a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e às suas influências culturais”.
- f) As onomatopeias “são signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos” (RAMA & VERGUEIRO, 2008, p. 62). Os ruídos nos quadrinhos, mais do que sonoro, são visuais. Elas podem variar de país a país, assim como de autor para autor, segundo sua procedência e preferências pessoais.
- g) As linhas cinéticas são traços que indicam o movimento dos personagens ou a trajetória de objetos em plena ação. Para dar a sensação de movimento, os desenhistas criam traços, linhas e repetições de imagens representando deslocamentos, oscilações e impactos (RAMA & VERGUEIRO, 2008).
- h) As metáforas visuais são “signos ou convenções gráficas que têm relação direta ou indireta com expressões do senso comum, como por exemplo, ‘ver estrelas’, ‘falar cobras e lagartos’, ‘dormir como um tronco’ etc.” (RAMA & VERGUEIRO, 2008, p. 54). Elas possibilitam um rápido entendimento da situação momentânea, reforçam, muitas vezes, o conteúdo verbal dos quadrinhos.

- i) O tempo, de maneira geral, é um recurso utilizado para movimento das personagens dentro dos quadrinhos, ideia de ação, tempo transcorrido, sucessões de acontecimentos (Ramos, 2010).
- j) O recurso imagens sem palavras, na narração é representado por uma sequência de imagens com vista a uma finalidade. Portanto, “é possível contar uma história através de imagens, sem ajuda de palavras” (EISNER, 1999, p.16).

Para Rama & Vergueiro (2008, p. 22) “palavras e imagens, juntas, ensinam de forma mais eficiente - a interligação do texto com a imagem [...] amplia a compreensão de conceitos de uma forma que qualquer um dos códigos, isoladamente, teria dificuldades para atingir”.

Por se tratar de um material que alia linguagem visual e textual e com uma diversidade de temas, as histórias em quadrinhos podem ser largamente utilizadas de forma interdisciplinar interligando um assunto ao outro.

## RELATOS DE LEITURAS

Nesta parte, apresenta-se o resultado de utilização do trabalho com a história em quadrinhos “A namorada do Cascão”. A história é composta por 28 quadrinhos que narram o enredo por meio de linguagem verbal e não verbal. Há vários recursos semióticos que contribuem para dar sentido ao texto.

A historinha foi apresentada para uma turma do 8º ano do ensino fundamental, que questionados, os alunos relataram que conheciam o gênero, porém, a maioria praticamente não lia este tipo de texto e alguns nunca leram. Os personagens são conhecidos, pois a Turma da Mônica é muito assistida nos desenhos animados veiculados na televisão.

Inicialmente foram apresentados para alunos os principais recursos utilizados nos textos em quadrinhos. As imagens foram projetadas no quadro via datashow. A discussão foi bastante participativa, visto que a classe ficou curiosa para entender os significados que cada recurso representava.

O segundo passo foi fazer a leitura da historinha, que também foi projetada no quadro via datashow. Após a leitura, partiu-se para o entendimento do texto explorando os recursos composicionais, a unidade temática e o estilo utilizado em consonância com os outros dois elementos. Foi apresentado um questionário com várias perguntas sobre o texto. Antes de darem as respostas os alunos foram orientados a observarem os tempos verbais utilizados, as cores, as palavras que ganharam destaque, os possíveis significados das palavras, o formato dos quadrinhos, os sinais de pontuação utilizados, a linguagem (coloquial ou padrão), as vozes sociais presentes no texto (pre-conceitos e ironias, por exemplo) e intertextualidade.

Primeiro questionamento foi referente à temática apresentada na historinha. Os alunos foram instigados a responder partindo de vários termos: temática, assunto principal abordado no texto, o resumo do texto em uma frase. Apesar de algumas respostas baseadas em detalhes específicos, muitos alunos foram ao ponto chave ao apontarem que o assunto principal dizia respeito ao diálogo entre duas crianças em que uma delas falava sobre os seus sentimentos amorosos.

O segundo questionamento foi sobre as características em que a história aconteceu e qual o nível de linguagem utilizado pelas personagens. A pergunta deveria ser justificada com exemplos. As respostas foram dentro do esperado, visto que a maioria disse que no diálogo entre as personagens havia várias passagens de coloquialismo, mas que a predominância era do nível padrão. Exemplo de coloquialismo apontado: "**Galanto** que isso **selia** impossível, Cascão!"

Após os exemplos de linguagem coloquial mencionados, foi questionado se o discurso (**Galanto** que isso **selia** impossível, Cascão!) seria uma confirmação de algo ou dava margem para possíveis interpretações. Logo surgiu o termo "ironia" como intencionalidade no discurso de Cebolinha. Realmente, diante do contexto, Cebolinha foi irônico. Foi apresentado também o enunciado: *Ué! Hoje é **plimeilo** de **ablil**?*. Esta expressão pronunciada por Cebolinha ao ouvir Cascão dizer que tinha uma namorada, também foi identificada pelos alunos como uma espécie de ironia.

Referente à expressão "**plimeilo** de **ablil**", foi aberto um canal de discussão sobre o que isso representava no dia a dia. Todos os alunos sabiam o signi-

ficado da expressão. Foi discutido o que a data representava para algumas culturas, assim como o conceito de intertextualidade, visto que o termo remete a significados extratexto.

Sobre intencionalidade foi questionado também se haviam outras passagens que chamavam atenção. Foi apontado três expressões: o adjetivo “*mortificado*” utilizado por Cascão para se referir ao cansaço pelo tempo de espera por uma namorada; a expressão “*o amor **remove** todas as **baleilas***”, ditado popular muito utilizado na sociedade. Sobre as duas expressões, estas foram discutidas individualmente. “*Mortificado*” foi apontado como exagero, comparação, assim como a segunda expressão. As falas permitiram comentar sobre as figuras de linguagem, hipérbole e metáfora.

Outro questionamento foi referente às vozes sociais no texto. Neste quesito foi usado o termo “que situações do dia a dia estão presentes no texto”. A maioria dos alunos percebeu que mesmo em forma de humor, a constante fuga do personagem Cascão referente a tomar banho era uma crítica velada às pessoas que agiam de tal forma; outra situação percebida diz respeito ao sentimento das pessoas quando têm uma namorada (Fala de Cascão: *Ah! O amor! [...] É ela! É ela! Lá vem a minha namorada!*); outra situação identificada no texto refere-se ao termo usado por Cascão quando a namorada terminou o namoro (*A Bida me deu o fora!*); Depois de expressões instigantes, foi percebida uma representação de resistência à mudança de comportamento e/ou aceitação ao novo representada na postura de Cascão em preferir terminar o namoro a tomar banho.

Questionados se se havia traços que indicavam movimentos (linhas cinéticas) e sinais gráficos que simbolizavam expressões do senso comum (metáfora visual), cores que simbolizavam algo, os alunos identificaram com certa facilidade. O que chamou a atenção e deu margem para uma discussão demorada foi a representação de algumas cores nos quadrinhos. Como exemplo, exemplifico a discussão com as cores do primeiro quadrinho em que aparecia o título da história (A namorada do Cascão) e o personagem Cascão todo feliz dizendo ao amigo Cebolinha que tinha arranjado uma namorada.

O primeiro quadrinho apresentava título na cor azul inserida num espaço amarelo, o solo marrom, árvores verdes, dois corações vermelhos e uma gran-

de área na cor rosa claro. Os alunos foram enfáticos sobre a cor rosa, todos disseram que se referia a uma cor que simbolizava o feminino e também caracterizava amor. O momento foi oportuno para discutir sobre a significação de todas as cores presentes naquele requadro. A explicação sobre o significado das cores está respaldada em Farina, Perez & Bastos (2011). O azul simboliza um ambiente de harmonia, amizade e confiança; o amarelo simboliza espontaneidade, descontração e entusiasmo; o marrom é a cor que simboliza a terra; a cor verde presente nas árvores complementa a temática no contexto: bem-estar, liberdade e ambiente natural. Combinando com o assunto namoro infantil e ingênuo, a simbologia da cor rosa claro preenchia o pano de fundo do requadro, visto que esta cor sugere encanto, inocência; a cor vermelha das flores e a metáfora visual dos dois corações à frente do Cascão simbolizavam de forma geral, o amor. Toda a discussão foi colocada em xeque ao ser apontado o formato do primeiro quadrinho com linha trêmula.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo conclui-se que as histórias em quadrinhos são textos multimodais que têm sentido interdisciplinar, possuem uma linguagem clara e objetiva sobre assuntos do dia a dia, que mesmo as pessoas não tendo um conhecimento aprofundado do assunto conseguem compreender a história e, conseqüentemente, suscitar o interesse por outros tipos de leituras complementares etc.

Analisando as histórias em quadrinhos percebe-se que há uma diversidade de conteúdos e informações existentes que podem ser trabalhados em todas as fases escolares, do Ensino Infantil ao Ensino Médio. As historinhas são ricas em elementos que, no geral, são trabalhados de forma descontextualizada: verbos, figuras de linguagem, polissemia, intertextualidade, expressões do cotidiano, preconceitos, estereótipos etc. Em qualquer fase, a linguagem contida na historinha deve ser analisada para se adequar à fase em que se encontra o leitor visando a leitura crítica e reflexiva.

Ficou constatado, e isto precisa ser revisto pela escola, que quase que de forma unânime os alunos desconhecem os significados dos elementos e recursos que fazem parte da estrutura composicional dos quadrinhos; que o conhecimento que têm sobre o gênero advém das sessões de desenhos

animados assistidos pela televisão. Isto se traduz apontando que a escola praticamente não trabalha com HQ na sala de aula, exceto alguns fragmentos presentes no livro didático.

Pela linguagem popular que apresenta, por ser um texto curto que apresenta elementos que se harmonizam na produção de sentidos, pelos vários assuntos possíveis contidos em seus enredos, por estar respaldado como uma proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa, faz-se importante e por isso justifica-se que o professor de língua portuguesa expresse em seu plano de aula e trabalhe com histórias em quadrinhos em suas aulas.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. Organização: Angela Paiva Dionísio, Judith C. Hoffnagel. Tradução e adaptação de Judith Hoffnagel. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_; et al. (Orgs.). **Gêneros textuais**. Trad. Benedito G. Bezerra et al. Recife: [s.n.], 2011. 66 p.; E-book. (Série Acadêmica, v.1: Bate-papo Acadêmico).

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei número 9394, 20 de dezembro de 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais - terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6. ed. São Paulo: Blucher, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo, Parábola, 2008.

MILLER, Carolyn R. **Gênero Textual, Agência e Tecnologia.** Org. Angela Paiva Dionísio e Judith Chambliss Hoffnagel. Trad. Judith Chambliss Hoffnagel. São Paulo: Parábola, 2012.

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2010.

VAN LEEUWEN, Theo. **Introducing Social Semiotics.** London: Routledge, 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (Orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática.** São Paulo: Contexto, 2009.

## LEITORES MULTIMODAIS: GÊNEROS DIGITAIS NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

*Janes Santos Silva*<sup>1</sup>

*Maryluce C. Barros Santos*<sup>2</sup>

Nessa nova sociedade tecnológica, marcada pela produção de conhecimentos coletivos que envolvem pessoas e dispositivos informatizados, as formas de construção de conhecimento e os processos de ensino e aprendizagem têm passado por mudanças, que levam ou deveriam levar os educadores a se tornarem mediadores críticos entre os leitores modernos e suas novas ferramentas de leitura e escrita.

Nesse âmbito, logo surge a pergunta: A escola pode ignorar essas mudanças tecnológicas, particularmente no que diz respeito ao trabalho com o público infanto-juvenil? A resposta é não, se for considerado que a maioria desses sujeitos faz uso habilmente dos aparatos tecnológicos como parte intrínseca de sua vida cotidiana. Sendo assim, um dos grandes desafios da educação é adequar o currículo escolar e seus conteúdos ao universo vivenciado pela maioria de seus discentes, por meio do uso de recursos tecnológicos de forma mediadora na prática pedagógica.

Dessa forma, este artigo propõe ponderar sobre o tema e apontar uma possibilidade de trabalho com gêneros digitais em sala de aula como recurso de multiletramento, auxiliando o educador no processo de ensino-aprendizagem em ações que viabilizem a leitura infanto-juvenil, aliando o ato de ler às novas tecnologias.

### MULTILETRAMENTOS E MULTIMODALIDADE

Entendendo que estamos lidando com alunos oriundos de uma geração na qual o uso dos gêneros digitais já está inserido em seu contexto cotidiano,

---

1 Mestranda em Letras (Profletras/UFS).

2 Mestrando em Letras (Profletras/UFS).

surge a necessidade de repensar até que ponto essa realidade é levada em consideração pela escola, mais especificamente no trabalho com literatura nas aulas de Língua Portuguesa, que é o nosso foco maior.

Imagine o quanto as aulas podem ser atrativas para um jovem que está acostumado às relações audiovisuais cada vez mais avançadas e acessíveis a ele, nas quais os diversos meios de linguagem e comunicação estão ao seu alcance através de um simples clique em contraste com aulas de literatura estáticas e enfadonhas que apresentam o texto escrito muitas vezes como a única base de sustentação para o trabalho com leitura, que assim, se torna pouco atrativa.

Por que em vez de nadar contra a maré, não nos dispomos a entender e aproveitar alguns desses mesmos recursos tão utilizados por eles como suportes dialógicos com o trabalho voltado para a literatura infantojuvenil? Cabe à escola, a necessidade de formarmos sujeitos multiletrados e multimodais. Mas do que se trata o multiletramento? E o que seria a multimodalidade?

Nunca se leu tanto e nunca se escreveu tanto devido aos multimeios disponíveis e necessários na vida cotidiana, porém ainda não é possível afirmar que temos uma sociedade letrada. “Letramento é pois, o resultado da ação de ensinar ou de aprender a ler e escrever, bem como o resultado da ação de usar essas habilidades em práticas sociais” (BRASIL, 2007, p.11).

Urge, atualmente, a necessidade de formar sujeitos letrados e de buscar a formação de alunos multiletrados, não apenas para as variedades das práticas letradas, mas, como esclarece ROJO (2012, p.13), para “a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica de constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e se comunica”. Assim estaremos capacitando nossos alunos a se inserirem em uma sociedade contemporânea, cujos textos são compostos de muitas linguagens (verbal e visual) e que requerem do leitor capacidades e práticas de compreensão que exigem o multiletramento, ou seja, que façam uso social da leitura e escrita através de recursos digitais.

Para tanto, é necessário o entendimento de que o texto pode apresentar diversas vertentes, formatos que vão muito além do texto escrito geralmente

apresentado como única base no trabalho com literatura em sala de aula. Isso não quer dizer que este deva ser descartado, contudo, é possível interagir com outras modalidades de texto aí disponíveis e que a cada dia surgem cada vez mais devido aos avanços e mudanças nas formas de se comunicar.

Levando-se em consideração a importância da escola rever sua prática pedagógica e observando-se em seu trabalho a multimodalidade textual, é essencial refletir que

O objeto de estudo “texto” ganhou nova modelagem constitutiva e, conseqüente, a forma de explorá-lo requer estratégias pedagógicas diferenciadas das empregadas até então no contexto escolar, no intuito de identificar e compreender as correlações de sentido do todo dialógico no interior da multiplicidade do gênero produzido e oferecido aos sujeitos leitores (BRITO e SAMPAIO, 2013, p.294).

Algumas modalidades de texto são mais comuns no que diz respeito ao gênero digital e podem ser suportes riquíssimos para o trabalho com literatura, como o **infoográfico**, um texto que “apresenta uma informação, aliando de maneira harmoniosa a palavra à imagem; assim como o **hipertexto**, que “é um texto exclusivamente virtual, cuja centralidade está nos links, [...] comumente é uma palavra, uma imagem ou algum ícone ou logomarca que identifique prontamente o ponto de chegada” (GOMES, SOARES e NOGUEIRA, 2012, p.2).

Como recursos digitais, acrescentam-se os audiovisuais que apresentam “características técnicas e didáticas intrínsecas, a partir de uma perspectiva global ou discriminando diferentes dimensões: conteúdos, imagens, ritmo, etc. De qualquer forma, [...] deve levar em conta [...] as necessidades previstas pelo professor” (GOMES, 2008, p. 484).

O multiletramento contempla essas inovações, pois envolve a multimodalidade de gêneros textuais, a possibilidade de uso das diversas hipermídias disponíveis (áudio, vídeo, foto, textos escritos), redes sociais e ambientes educacionais, sendo possível haver um diálogo entre um e outro (hiperlink e hipertexto).

## RECEPÇÃO LITERÁRIA

Tomando a literatura como expressão artística-cultural, a preocupação da escola, na incessante busca da formação do leitor, deve ser movida no sentido de encontrar as relações socioculturais que tornem a leitura interessante ao aluno.

Quanto ao que deve ser oferecido a ele, Bordini e Aguiar explicitam que “O interesse pela leitura varia em qualidade, de acordo com a escolaridade do aluno” (p.20). Se o professor, em sua aula de leitura, decide levar *Memórias Póstumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis, para alunos do 6º. ano, por exemplo, ele tem grandes chances de não ser bem-sucedido em sua proposta. Ela pode piorar ainda mais se não houver um direcionamento, se a leitura for apenas por fruição.

O primeiro passo para a formação do hábito de leitura é a oferta de livros próximos à realidade do leitor, que levantem questões significativas para ele. (...) A familiaridade do leitor com a obra gera predisposição para a leitura e o consequente desencadeamento do ato de ler (BORDINI E AGUIAR, 1988, p. 18).

Essa “familiaridade do leitor com a obra” pode acontecer a partir de estratégias e métodos de leitura eficazes que levam em consideração os conhecimentos de mundo que esses sujeitos já trazem consigo ao adentrar o ambiente escolar. É perceptível o interesse do jovem e da criança pelo universo tecnológico. É momento de reconhecer as mudanças na forma de ler e compreender o mundo por parte das novas gerações.

Por exemplo, as formas de interação, comunicação e leitura ganharam uma dimensão tão grande que os livros digitais têm conquistado a cada dia mais uma gama de leitores que tinham seu interesse em leitura limitado pelo livro físico. O movimento dos *audiobooks* e vídeos parecem disputar com o estático do texto escrito. Não estamos aqui dizendo que um deve se sobrepor a outro nem que o livro físico perdeu seu espaço, contudo, pretende-se afirmar que as modalidades de leitura digitais podem complementar o texto escrito palpável, tornando as aulas mais ricas e atrativas para esse público cujos interesses remam na direção dos suportes e gêneros digitais.

## O LEITOR DIANTE DO TEXTO

Esta proposta de atividade pretende se embasar teoricamente no método recepcional explicitado por Bordini e Aguiar (1988) no qual a leitura do texto literário não se esgota no texto em si, mas a interação que o leitor pode estabelecer com ele, completando as lacunas deixadas, de acordo com sua maturidade.

Esse direcionamento que é dado ao texto literário pode trazer um efeito contrário ao que ele propõe, estrangulando uma visão estética, artística, prazerosa em função de delinear uma imagem de que o texto está a serviço das análises linguísticas e não o oposto. A mesma autora defende a formação de um leitor sensível e envolvido ao declarar que

é necessário instituir alunos, sujeitos leitores, o que significa renunciar, na sala de aula, ao conforto de um sentido acadêmico, conveniente, “objetivado”, para engajar os alunos na aventura interpretativa, com seus riscos, suas instabilidades, suas contradições, suas surpresas, suas descobertas, mas também seus sucessos (BORDINI E AGUIAR, 2008, p. 21).

É nesse sentido que a estética da recepção caminha. E é nessa direção que a proposta de atividade deste artigo pretende marchar. Para tanto, alguns passos são sugeridos por Bordini e Aguiar (1988, p. 86-91), sendo eles: 1) Determinação do horizonte de expectativas; 2) Atendimento do horizonte de expectativas; 3) Ruptura do horizonte de expectativas; 4) Questionamento do horizonte de expectativas; e 4) Ampliação do horizonte de expectativas. Estas etapas serão melhor explicitadas dentro de cada passo da atividade aqui sugerida.

## SUGESTÃO DE LEITURA DO GAME O CORTIÇO

Embora o texto base para esta atividade seja o livro game *O cortiço* (2004), de Aloísio de Azevedo, a intertextualidade com a obra literária se faz necessária no sentido de enriquecer a sequência e as discussões que servirão para provocar o interesse dos alunos pela obra. As atividades foram pensadas para alunos do 8<sup>o</sup> ano do Ensino Fundamental, podendo ser facilmente

adaptadas para outras séries deste mesmo nível de ensino, ficando a critério do professor expandi-las e aprimorá-las se assim o desejar. Os recursos necessários vão desde as ferramentas visuais, imagens impressas, digitais e vídeo; ferramentas de áudio, como aparelho sonoro; até o texto escrito, de preferência a obra física que pode ser apresentada aos alunos.

Como determinação do horizonte de expectativas, propõe-se um trabalho inicial com a música “Malandro” dos compositores Jorge Aragão e Jotabê, interpretada por Jorge Aragão<sup>3</sup>. O professor pode apresentar a palavra Malandro no quadro, pedindo para que os alunos exponham que impressões eles têm a partir desta palavra, fazendo uma associação com sua memória literária. A letra da música é apresentada e a partir dela, preconiza-se que sejam apresentadas imagens relacionadas ao livro “*O cortiço*” (2004), de Aloísio de Azevedo. Daí, pode ser solicitado aos alunos que relacionem as imagens à letra da música, criando um horizonte de expectativas, hipóteses que poderão ser negadas ou confirmadas posteriormente no momento da leitura.

Depois da sensibilização inicial, a sugestão é que o livro físico seja apresentado para a turma, explorando cada detalhe como imagem da capa, fonte, cores escolhidas para compor a capa, a contracapa, sinopse e uma breve biografia do autor, solicitando a todo momento que os alunos exponham suas impressões iniciais em cada detalhe do livro.

Devem ser feitos questionamentos sobre o que os alunos conhecem sobre o gênero romance e o que o próprio nome do gênero os leva a concluir. São pertinentes questões sobre em que meios de publicação esse tipo de texto pode ser encontrado. Por fim, deve-se apresentar o título do texto, verificando o que eles acham e ao que lhes remete. Esse caminho vai tornar a leitura mais atrativa para os alunos, uma vez que eles já possuem expectativas, criam perguntas que precisam de respostas, e precisam serem desvendadas.

Buscando o atendimento do horizonte de expectativas, depois das intervenções iniciais, é chegado o momento de trabalhar com o livro “*O cortiço*” (AZEVEDO, 2004), contudo de uma forma diferente da que se está habitua-

---

3 Esta canção está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=SLnS\\_ntE9ME](https://www.youtube.com/watch?v=SLnS_ntE9ME). Acesso em agosto de 2016.

do em sala de aula. Propõe-se que eles assistam ao vídeo *Filme curta-metragem O cortiço*, no qual uma encenação da história do livro é representada. Esse vídeo está disponível na plataforma de compartilhamento Youtube e pode se tornar um forte aliado no sentido de permitir que os alunos conheçam do que se trata a obra de forma lúdica e atrativa, favorecendo que eles encontrem respostas para as perguntas feitas na determinação do horizonte de expectativas, confirmando ou não suas hipóteses<sup>4</sup>. Suas impressões podem ser novamente questionadas com perguntas do tipo: 1. Você gostou da história? Ela desperta sua curiosidade de alguma forma?; 2. Que aspectos positivos e negativos você é capaz de identificar nela?; 3. O malandro que nós vimos na letra da música tem alguma relação com os personagens deste livro?; 4. O “cortiço” visto na história tem alguma semelhança com lugares que você conhece? Outras questões podem ser levantadas a partir da interação ocorrida em sala de aula.

A proposta seguinte estende o diálogo a respeito da leitura do livro que acabou de ser feita por meio de um recurso audiovisual. O trabalho com um livro game pode ser considerado a cereja do bolo quando se trata de multiletramento, multimodalidade e literatura infanto-juvenil. O *game* “O cortiço” pode ser explorado a partir de diversas vertentes, uma vez que apresenta uma multimodalidade de gêneros a partir de um mesmo suporte<sup>5</sup>. Rouxel (2014, p. 31) corrobora a eficácia de uma proposta de leitura literária por meio de jogos quando afirma que a literatura infanto-juvenil envolve “os jovens leitores em formas de leitura lúdicas, não lineares e, por vezes, complexas”, contudo, a autora deixa claro que se trata de “homenagens ao texto literário de onde são oriundas” (p. 33).

A ideia é que os alunos comecem a leitura no livro game a partir das HQs (histórias em quadrinhos) que parecem bastante interessantes por desenlear a história inicial, contando um pouco de cada personagem.

A turma pode ser dividida em seis grupos e cada um deles, depois de ler uma história em quadrinhos, faz uma exposição oral numa roda de leitura

---

4 O vídeo resumo desta obra está Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZurJj-5sorn4>. Acessado em ago. de 2016.

5 O livro game “O cortiço” está disponível em: <http://livrogame.com.br/ocortico/>. Acessado em ago. de 2016.

em que apresentam um resumo e as impressões que tiveram a respeito da história e seus personagens. O próximo passo seria o jogo em si. Este não foi logo utilizado, porque ele depende de que os alunos possuam conhecimentos anteriores sobre a obra para que as atividades sejam realizadas. É possível perceber que se trata de um jogo de perguntas e respostas que terá uma pontuação no final. A ideia é que seja feito no mesmo grupo da atividade anterior e que no final sejam comparadas as pontuações entre os grupos a fim de identificar quem conseguiu marcar o maior número de acertos. Os ambientes de aprendizagem com jogos visam propiciar um modelo de aprendizagem interdisciplinar, criando oportunidades para despertar e aperfeiçoar habilidades de cooperação entre os jogadores e, dessa forma, levá-los a aprender novos conceitos (XAVIER, 2013, p.9).

A competição e cooperação entre os integrantes de cada grupo já é algo naturalmente vivenciado pelos jovens nativos digitais, então atividades assim permitem aproximá-los da literatura, tornando o aprendizado mais prazeroso e significativo.

Para a ruptura do horizonte de expectativas, propõe-se abalar as “certezas e costumes dos alunos, seja em termos de literatura ou de vivência cultural” (BORDINI E AGUIAR, 1988, p. 89). Para tanto, a sugestão é que seja apresentada uma imagem de uma personagem que represente “uma malandra” e que seja capaz provocar um confronto entre o horizonte de expectativas, o vídeo e o jogo. Esse texto não-verbal apresenta um maior nível de complexidade para leitura e análise, contudo pode levar à reflexão sobre a visão que se tem do malandro somente relacionado ao gênero masculino, contrastando com a imagem e a visão que se possa ter dos personagens de “*O cortiço*”. Essa é uma proposta do método recepcional ratificada pelas autoras quando afirmam que “O importante é que os textos dessa etapa apresentem maiores exigências aos alunos, seja por discutirem a realidade desautorizando as versões socialmente vigentes, seja por utilizarem técnicas compositivas mais complexas” (BORDINI E AGUIAR, 1988, p. 89). A fim de direcionar a atividade realizada com esse tipo de texto mais complexo, a nova etapa se torna necessária, e por que não dizer, crucial.

Na etapa do questionamento do horizonte de expectativas, propõem-se questões que rompam com padrões socialmente circulados devem ser apre-

sentadas aos jovens alunos neste novo passo das atividades, promovendo, assim, que suas próprias ideias socialmente construídas sejam revisitadas e repensadas. Para isso, alguns instrumentos são recomendados a fim de ampliar os debates estabelecidos entre o novo e o já posto anteriormente. As autoras expõem que nesta etapa

As técnicas para consecução desses intentos voltam-se para toda a forma de discussão participativa, seja em pequeno ou grande grupo, modo de registros de constatações, do fichário ao diário pessoal ou coletivo, implicando a constante retomadas dos textos, literários ou não, utilizados na etapas anteriores e durante o questionamento, em geral (BORDINI E AGUIAR, 2008, p. 90)

Essas técnicas permitem que os alunos alcancem um nível maior de maturidade em relação à leitura do texto literário, revendo conceitos e valores anteriormente construídos em seu convívio social.

Por último, para a ampliação do horizonte de expectativas, não se pode afirmar que ao alcançar esta última etapa, a atividade de leitura literária tenha chegado ao final. Na verdade, ela apenas oferece um grau de amadurecimento no modo de olhar o texto para que outras leituras sejam realizadas.

O que parece ser o fim pode ser um novo começo. A partir deste ponto o aluno pode fazer novas escolhas de textos que peçam um nível maior de exigência ou o professor pode ofertar a partir das reações e repostas percebidas durante o processo de leitura.

“O papel do mestre neste momento é o de provocar seus alunos e criar condições para que eles avaliem o que foi alcançado e o que resta a fazer” (BORDINI E AGUIAR, 2008, p. 91). Uma vez que a proposta aqui trabalhada leva em conta o texto multimodal, esta verificação não poderia galgar um caminho diferente.

Desta forma, recomendam-se produções de cartazes em grupo, que contemham textos verbais e não-verbais, nos quais os alunos vão explicitar para toda a escola seus pontos-de-vista a respeito do livro e da atividade realizada a partir dele.

É interessante que visitas à biblioteca e uma gama de textos literários afinada com a realidade deles sejam ofertados, “permitindo aos alunos uma postura mais consciente com relação a literatura e a vida” e renovando esse ciclo que é capaz de perpassar o método recepcional e alcançar a principal finalidade de formar leitores capazes de romper com a realidade estabelecida, crescendo social e culturalmente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar a utilização de recursos multimidiáticos bem como os gêneros multimodais é quebrar os muros da escola, permitindo com que esta dialogue intimamente com a realidade dos sujeitos que ali adentram. A atividade apresentada neste trabalho é uma das inúmeras possíveis de serem realizadas na aulas de leitura literário, aproximando esse aluno daquilo que lhe interessa para o que possa efetivamente interessar.

Nunca é demais salientar o papel da literatura na inserção de sujeitos que se consideram, na maioria das vezes, à margem de uma sociedade dividida entre letrados e não letrados, ainda que não se reconheçam letrados por não ter escolarização suficiente.

A escola deve ser libertadora e talvez, nesta função, nada tenha desempenho melhor que o texto literário. Para Cândido,

a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta dos caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade (1995, p. 186).

Não há mais espaço, nas aulas de Língua Portuguesa, para o uso do texto como pretexto, a manipulação do texto literário para o estudo de estruturas gramaticais enfadonhas e sem significado pragmático na vida social dos alunos.

A literatura é um direito que não pode ser negado. É na escola que este encontro com a voz do outro acontece. É neste espaço que o diálogo ente o

autor e o leitor deve ser oferecido e permanente. É a partir da literatura que o sujeito pode encontrar não apenas o outro. Pode ir além. Pode encontrar a si mesmo.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. *Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)*. 2ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BRASIL. Ministério Da Educação – Secretaria De Educação Básica. **Programa de Formação Continuada de Professores dos Anos/Séries Iniciais do Ensino Fundamental – Alfabetização e Linguagem**. Brasília: MEC, 2007.

BRITO, Francisca F, V. de; SAMPAIO, Maria L. P. **Gênero Digital: A Multimodalidade Ressignificando O Ler/Escrever**. In: Revista Signo [ISSN 1982-2014]. Santa Cruz do Sul, v.38, n. 64, p. 293-309, jan./jun. 2013. Disponível em <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo>>. Acesso em: 11/01/2015.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. edição revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

GOMES, Luiz; SOARES, Maria; NOGUEIRA, Eliete. Desafios do trabalho com hipertexto na escola: apontamentos sobre uma atividade prática. **Programa de Pós-Graduação em Educação**. São Paulo: Universidade de Sorocaba –Uniso, 2012. Disponível em: < <http://www2.unimep.br/endipe/2095b.pdf>>. Acesso em 01/07/2015.

GOMES, Luis F. **Vídeos didáticos: uma proposta de critérios para análise**. In: Revista Estudos RBEP. Brasília, v. 89, n. 223, p. 477-492, set./dez. 2008.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola, 2012.

ROUXEL, Annie. Ensino da literatura: experiência estética e formação do leitor (sobre a importância da experiência estética na formação do leitor). In: **Memórias da**

**Borborema 4:** Discutindo a literatura e seu ensino. José Hélder Pinheiro Alves (Org.). – Campina Grande: Abralic, 2014.

XAVIER, Antonio Carlos. **Educação, tecnologia e inovação: o desafio da aprendizagem hipertextualizada na escola contemporânea.** In: Revista (Con)textos Linguísticos. V. 7, n. 8.1(2013). Disponível em <<http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/viewFile/6004/4398>>. Acesso em: 13/12/2014.

## DIÁLOGOS ENTRE *O ALIENISTA* E OS QUADRINHOS

Gleica Helena Sampaio Machado Macedo<sup>1</sup>

José Carlos Félix<sup>2</sup>

O campo de estudo das Histórias em Quadrinhos tem se ampliado cada vez mais e, conseqüentemente, esse gênero narrativo contemporâneo tem ganhado maior visibilidade. Por muito tempo as discussões sobre HQ rondavam em torno de desmistificar que essa não se tratava de uma leitura que pudesse desestimular a imaginação do público leitor, mas esse quadro tem mudado, como afirmam Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos, 'História em quadrinhos é Arte. E ponto final.' (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 7).

Segundo Solange Ribeiro (OLIVEIRA, 2007, p. 197), desde 1950 já havia adaptações quadrinísticas de obras literárias conhecidas, publicadas por editoras da época. Desde então as adaptações de obras literárias para as HQs têm se tornado cada vez mais comuns. Diante disso, a presente pesquisa se debruça no estudo comparativo entre a obra *O Alienista*, de Machado de Assis, e quatro de suas adaptações quadrinísticas. A primeira da editora Escala Educacional (2006), Francisco Vilachã roteirista e desenhista e Fernando Rodrigues responsável pelas cores, a segunda da editora Ibep Jovem (2013), roteirista e desenhista Lailson de Holanda Cavalcanti, a terceira da editora Ática (2008), Luiz Antonio Aguiar roteirista e Cesar Lobo desenhista, e a quarta da editora Agir (2007), Fábio Moon e Gabriel Bá.

O estudo comparativo aqui proposto intenta examinar o processo de recriação da obra literária escrita por Machado de Assis, por meio das histórias em quadrinhos. Nas seções logo abaixo serão examinados alguns elementos formais como imagens e traços, bem como alguns personagens, e o diálogo que é estabelecido entre o texto fonte (escrito por Machado), o texto imagé-

---

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do estado da Bahia, sob orientação do professor Dr. José Carlos Félix. Grupo de pesquisa pós-teoria. E-mail: estudante.gleica@hotmail.com.

2 Professor adjunto na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor Doutor no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural. Grupo de pesquisa pós-teoria.

tico e o texto verbal presentes na recriação de *O Alienista*, visando compreender como tais especificidades da HQ recriam e expressam a narrativa e a crítica que Machado de Assis exerceu à sociedade da época.

### O ALIENISTA: A RECRIAÇÃO EM QUADRINHOS

A adaptação em quadrinhos trata-se de uma recriação, ao passar por esse processo de reescrita *O Alienista* ganha novos elementos, afinal as cenas, personagens, personalidades, lugares, a crítica Machadiana, antes apenas descritas por meio do signo verbal, agora ganham formas, imagens, traços e cores, estes elementos oferecem ao leitor outros suportes no processo de reconstrução do sentido da narrativa. Como afirma Waldomiro Vergueiro, 'A história em quadrinhos, por seu caráter icônico, acrescenta informações visuais ao elemento verbal'. (SANTOS; VERGUEIRO, 2012, p. 88). Dessa forma, é perceptível que na HQ os elementos visuais aparecem com o objetivo de ampliar a construção de sentido da narrativa, antes apenas expresso nos elementos verbais.

Nessa perspectiva, Irina (RAJEWSKY, 2012, p. 24) define intermedialidade como a mudança de uma mídia para outra, nesse caso, *O Alienista* adentra uma nova mídia, as histórias em quadrinhos, mas mesmo se tratando de uma mesma narrativa, a adaptação quadrinística da obra deixa de ser a obra primariamente escrita por Machado, mas também não ocupa o lugar de cópia, trata-se da obra escrita em um novo suporte. No que concerne especificamente às adaptações de obras de Machado de Assis, Patricia Pina afirma que tais adaptações implicam 'traduções' dos sentidos produzidos que as novas mídias envolvem em suas linguagens e especificidades (PINA, 2012, p. 88).

Ler Histórias em Quadrinhos é mergulhar nas possibilidades de interpretação, nessa discussão sobre interpretação da HQ, Santiago Garcia utilizando-se de uma citação de Mitchell, afirma que não há como interpretar apenas os elementos gráficos visuais, ou apenas o texto verbal (GARCIA, 2012, p. 26), afinal o sentido da narrativa construído na HQ, é resultante do elo entre os dois elementos.

## A NARRATIVA EM QUADRINHOS

Segundo Rosenfeld (2006, p. 25), o gênero épico propicia maior fôlego ao narrador, o qual é conhecedor de toda história, e por isso distancia-se do tempo que ocorre a narrativa para narrar os fatos ocorridos. A união entre o texto verbal e o texto imagético propicia o deslocamento do discurso indireto para o discurso direto, já que a HQ assim como o teatro conta com os personagens em cena. Não se trata de classificar a HQ como gênero dramático, mas se aproxima desse gênero por sua característica de ter inserido nas cenas da narrativa a imagem dos personagens, na qual o narrador distancia-se da obra ou confunde-se com os personagens (ROSENFELD, 2006, p. 30).

Mesmo no gênero épico, ainda que o narrador tenha maior fôlego no decorrer da narração, os personagens também possuem falas. O mesmo ocorre com o gênero dramático, mesmo com a predominância do discurso direto, há momentos reservados ao narrador. Para Emil Staiger (STAIGER, 1975, p. 190), não há um gênero completamente puro, pois em toda obra há características dos gêneros, o que a classifica em um dos gêneros é a predominância de uma ou de outra característica. Dessa forma, a HQ evidencia características dos dois gêneros, épico no que concerne ao discurso indireto do narrador, e dramático no que concerne ao discurso direto entre personagens.

Em três das recriações alguns trechos narrativos são reescritos se utilizando do recurso do gênero em questão, pois com a aparição dos personagens a interferência narrativa se torna menor, como dito anteriormente nisso se assemelha ao gênero dramático, porém em uma das adaptações esse recurso não é tão explorado. É possível perceber na adaptação feita por Francisco Vilachã e Fernando Rodrigues, que ainda que em alguns momentos os trechos sejam resumidos, há uma preservação das falas dos personagens e dos trechos narrativos tal qual apareciam no texto fonte. Como nota-se em: ‘\_ Do verdadeiro médico... Emendou Crispim Soares [...]’ (VILACHÃ; RODRIGUES, 2006, p. 5). Note que mesmo com a imagem do personagem no quadrinho, seu balão de fala ‘\_ Do verdadeiro médico,’ não retira a interferência do narrador ‘[...] emendou Crispim Soares...’

Nas outras três adaptações, os roteiristas optaram por utilizar da aparição dos personagens para reescreverem trechos que eram narrativos no texto

fonte, em forma de balões de fala dos personagens e até mesmo de pensamento<sup>3</sup>. Observe este trecho retirado da adaptação feita por Fábio Moon e Gabriel Bá, ‘\_ Está assim apta para dar-me filhos robustos, são e inteligentes’ (MOON; BÁ, 2007, p. 16), esse mesmo trecho em Machado de Assis, está escrito em terceira pessoa, pois se tratava de um trecho narrativo, ‘Estava apta para dar-lhe filhos robustos’ (ASSIS, 1996 p.9), ao ser reescrita na HQ, o mesmo texto ocupa um balão de fala, e passa de terceira pessoa (narrador) para primeira pessoa (fala do personagem), isso é marcado pela troca da expressão ‘dar-lhe’ para ‘dar-me’.

Essa forma de reescrita também pode ser observada nas adaptações por Cesar Lobo e Luiz Aguiar, e por Lailson de Holanda Cavalcanti, como os trechos a seguir demonstram: ‘Acontece, meu caro esposo, que não abro mão de comer a bela carne de porco de Itaguaí.’ (LOBO; AGUIAR, 2008, p 9), essa fala da personagem D. Evarista é a reescrita do seguinte trecho de Machado de Assis: ‘A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo;’ (ASSIS, 1996, p. 9). Trata-se de uma permutação da pessoa do discurso, o texto antes escrito em terceira pessoa, ao ganhar balão de fala foi reescrito em primeira pessoa. ‘É como se ruminasse uma questão. De um cabo a outro do jantar sem me dizer uma só palavra.’ (CAVALCANTI, 2013, p. 12), esse texto ocupou um balão de pensamento da personagem D. Evarista, enquanto no texto fonte esse mesmo trecho era narrativo, ‘[...] ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista.’ (ASSIS, 1996, p. 14). Aqui a expressão ‘me dizer’ contida no balão de pensamento da adaptação demarca que a própria personagem Evarista, está angustiada com tal atitude do marido.

Além da demarcação dos trechos narrativos, em retângulos amarelos ou nas calhas dos quadrinhos, Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, contam com um outro recurso para retomar a memória narrativa. Em alguns momentos da narrativa, Dr. Bacamarte aparece fora do enquadramento das páginas da HQ, em preto e branco, e um traço do desenho que demonstra uma certa deformação, uma falta de nitidez do personagem, tal imagem sugere o fu-

.....  
 3 Balões de pensamento: Facilmente identificado pelo seu formato, pois tem um ‘rabicho’ em formato de bolhas. Esse balão demarca que as falas contidas nele, se tratam do pensamento do personagem.

turo do alienista, ao mesmo tempo que revela ao leitor que há o alienista personagem da cena que está ocorrendo, mas há um alienista que já conhece a narrativa e o rumo que a mesma irá tomar, tal imagem traz à tona uma consciência narrativa.

Nisso afirma Leite (1985, p. 26-27) que o autor onisciente intruso pode narrar no centro, fora ou de frente para os acontecimentos, contudo o que predomina são suas falas e pensamentos. A intromissão do alienista em preto e branco, na adaptação feita por Cesar Lobo e Luiz Aguiar, revela que ele é conhecedor das cenas ocorridas, isso é demarcado pelo tempo pretérito por ele instaurado no que concerne às cenas, das quais ele já é conhecedor. Conforme figura 1:

Figura 1 – Imagem de Dr. Bacamarte



Fonte: (LOBO; AGUIAR, 2008, p. 32)

Retomando o trabalho dos roteiristas, afirma Oliveira (2007, p. 197) que o desenho dispensa a descrição contida no texto escrito, porém para exemplificar o estilo de escrita machadiano, os roteiristas preservam alguns trechos na HQ.

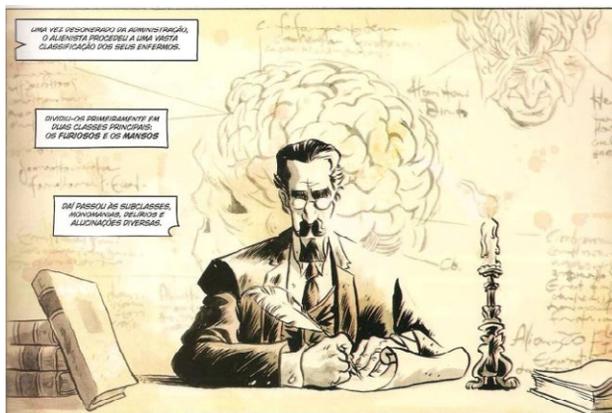
## O ALIENISTA: IMAGENS, CORES E TRAÇOS

Nos quadrinhos, os personagens são diferenciados pelos tipos, dessa forma, os traços e expressões utilizadas pelo desenhista, é que o personagem se caracteriza enquanto um tipo espertalhão, tímido, herói, vilão, (IANNONE, 1994, p. 67). Partindo desse pressuposto os traços dos personagens de *O Alienista*, expressarão também a descrição dada por Machado de Assis no texto fonte. Simão Bacamarte, personagem principal da obra, sua trajetória no conto expressa a crítica machadiana ao cientificismo, pois visto como o detentor do saber, dada toda sua dedicação aos estudos da mente humana, sua obsessão por encontrar e curar os loucos de Itaguaí, internos na Casa Verde, construída por ele, o levará a sua própria internação.

Na adaptação por Cesar Lobo e Luiz Aguiar, traz um Dr. Bacamarte sempre de face altiva, sempre seguro dos seus estudos e observações aos comportamentos dos supostos loucos. Além desse alienista que aparece nas cenas, um alienista em preto e branco e de face disforme também surge, que, como citado anteriormente retoma a memória narrativa. Nesse sentido, Paulo Ramos assinala que é comum a aparição do rosto do personagem exercendo o papel de narrador instaurando um tempo pretérito, (RAMOS, 2012, p. 50). Além disso, tais expressões desse alienista antecipa que sua obsessão desencadeará sua própria loucura, quanto ao recurso da face disforme, esse se assemelha ao recurso utilizado pelo expressionismo para transmitir a verdade interior afetada pelas emoções, (CANTON, 2009, p. 24). Isso pode ser visto também na figura 1, exposta acima.

A altivez no olhar do Dr. Simão Bacamarte é comum também às adaptações de Vilachã, Fábio Moon e Gabriel Bá, e Lailson de Holanda, os traços do alienista revelam seu ar de superioridade até mesmo ao falar com os outros personagens, seu envolvimento nas cenas com os livros, e a pena sempre anotando sobre os comportamentos dos supostos loucos, denunciam sua obsessão aos estudos da mente humana. Observe as imagens do Dr. Bacamarte, representadas abaixo:

Figura 2:



Fonte: (MOON; BÁ, 2007, p. 15)

Figura 3:



Fonte: (CAVALCANTI, 2013, p. 16)

D. Evarista, esposa de Dr. Bacamarte, personagem alienada ao luxo, joias, roupas, comida de boa qualidade, seu apego é tal que não nota o início da revolução contra seu esposo, pois estava 'ocupada' mandando suas escravas arrumarem a barra de seu vestido de seda. Note a contextualização dessa cena, nessa sua expressão facial demonstra imponência aos escravos e descaço ao aviso que os mesmos dão em relação à revolução que se aproxima.

Figura 4:



Fonte: (VILACHÁ; RODRIGUES, 2006, p. 29)

Figura 5:



Fonte: (CAVALCANTI, 2013, p. 37)

Crispim Soares é a personificação do apego aos interesses próprios, mas ao mesmo tempo não tem coragem de confrontar quando se sente ameaçado. Isso fica nítido quando percebe que seu amigo, Bacamarte, está sendo perseguido, ele se diz vítima do alienista, porém, quando confrontado pelo amigo por ter o abandonado, Crispim diz ter sido coagido pelo grupo revoltado. Note nas imagens que Crispim demonstra expressões de medo de confrontar e questionar o alienista, seu olhar lateral mesmo quando encarado frontalmente por alguém deixa notória sua incapacidade de confronto.

Figura 6:



Fonte: (MOON; BÁ, 2007, p. 64)

Figura 7:



Fonte: (LOBO; AGUIAR, 2008, p. 16)

Figura 8:



Fonte: (VILACHÃ; RODRIGUES, 2006, p. 50)

As expressões faciais dos personagens expressam o diálogo entre texto verbal e imagético, tal conjugação reforça o sentido a ser passado para o leitor. Nessa perspectiva, se as feições e expressões não condizem com o corpo, há então uma contradição visual (RAMOS, 2012, p. 115).

## CONSIDERAÇÕES

Somente um estudo mais aprofundado num corpus maior dará conta de abarcar a análise pretendida no estudo comparativo entre *O Alienista* de Machado de Assis, e as adaptações em HQ citadas no decorrer do artigo. No decorrer deste estudo foi perceptível a preocupação dos roteiristas e desenhistas de expressar a narrativa sem perder de vista a crítica machadiana, mesmo com trechos resumidos, ou simplificados, as adaptações em quadrinhos de *O Alienista*, entregam ao leitor inúmeras possibilidades de leitura, pois oferecem processos interpretativos diferentes, já que os elementos narrativos não são apenas verbais, as expressões dos personagens, os traços, a aproximação dos quadrinhos com o gênero dramático, tudo isso proporciona ao público leitor um envolvimento maior, fato resultante do diálogo estabelecido entre os elementos gráficos visuais e o texto verbal.

Isso confirma o que foi examinado ao longo desse artigo, as adaptações em quadrinhos, não são Machado Assis, e tampouco cópias dessa obra literária, elas são a recriação de *O Alienista*, com elementos textuais específicos da

HQ que recriam, reescrevem e reconstróem as possibilidades de leitura e consequentemente de interpretação.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. 27ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda; **O Alienista**: em quadrinhos/ O alienista/ Machado de Assis; criação, adaptação, roteiro e desenhos de Lailson de Holanda Cavalcanti. 1 ed. São Paulo: IBEP, 2013.

GARCÍA, Santiago; **A Novela Gráfica**; tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins fontes – selo Martins, 2012.

IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.

LOBO, Cesar; **O Alienista**/ [baseado no original de] Machado de Assis; adaptado por Cesar Lobo, arte; Luiz Antonio Aguiar, roteiro. 1. Ed. \_ São Paulo: Ática, 2008.

MOON, Fábio; **O Alienista**/ Machado de Assis: adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Rio de Janeiro: Agir. 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e as Outras Artes Hoje: o texto traduzido. IN: **Literatura, Outras Artes e Cultura das Mídias**. USFM, Belo Horizonte, n. 34. p. 189-205. 2007.

PINA, Patrícia Katia da Costa. **Literatura em quadrinhos**: arte e leitura hoje. Curitiba: Appris, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. P. 16-45. (volume 1)

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

SANTOS, Roberto Elísio dos; VERGUEIRO, Waldomiro. **Histórias em quadrinhos no processo de aprendizado**: da teoria à prática. *Eccos Revista Científica*, n. 27, janeiro-abril. Universidade Nove de Julho. São Paulo, Brasil. p. 81-95, 2012.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. Introdução. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (Org.). **Muito além dos quadrinhos**: análises e reflexões sobre a 9ª arte. 1. Ed. São Paulo: Devir, 2009. p. 7-14.

VILACHÃ, Francisco S. **O Alienista**/ [baseado no original de] Machado de Assis; adaptado por Francisco S. Vilachã, roteiro e desenhos; Fernando A. A. Rodrigues, cores. 1ª Ed. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

## A HIPERTEXTUALIDADE EM GABRIEL, O PENSADOR

*Silvane Santos Souza*<sup>1</sup>

A leitura no contexto contemporâneo é um dos principais mecanismos para demonstração do potencial humano. Em diferentes contextos, ela acaba conjugando e dando lugar a novas ideias, ao desenvolvimento de valores, bem como ao conhecimento das diferentes culturas que se conectam.

A formação do sujeito leitor exige um conhecimento mais abrangente de ideias, valores e visualização de diversas áreas da cultura. Esta formação também requer competência linguística para compreender os processos escritos, bibliográficos e contextuais capazes de estabelecer uma posição crítica sobre o que a sociedade apresenta nas diversas situações sociais.

A posição crítica assumida pelo sujeito leitor permite que sua situação na sociedade não se restrinja a uma ideia de neutralidade, pois seu conhecimento também é fruto de escolhas sobre os pressupostos que lhes são apresentados nos diferentes contextos sociais.

Este capítulo faz referência ao protagonista do texto infantil *Um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel o Pensador e o processo de letramento cultural. Esse texto conta uma narrativa repleta de comoção própria dos textos para crianças. O protagonista reside em lugar não bem definido pelo autor, podendo ser uma favela ou vila campesina, e a seus pais que convivem de forma integrada a esta comunidade, como é apresentado pelo pensamento de Gabriel O Pensador, todos são motivados pela busca de identificação. O autor se apodera da linguagem literária e a associa com a ideologia do rap que, de forma clara, passa a discutir as expressões culturais que denunciam a desigualdade social e a violência, que acabam fazendo parte das ações humanas vivenciadas em diversas periferias pobres do Brasil.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Crítica Cultural/ UNEB – Campus I – Alagoinhas. Email: silvanerio@hotmail.com

Saindo de uma situação privilegiada, o escritor, e também compositor e cantor, traz nas letras de suas músicas uma apresentação das críticas sociais declaradas e acaba falando sobre os mais diversos temas, a exemplo do que aparece na letra da música abaixo, *Racismo é Burrice*:

Salve, meus irmãos africanos e lusitanos, do outro  
lado do oceano  
'O Atlântico é pequeno para nos separar, porque  
O sangue é mais forte que a água do mar' (grifo do autor)  
Racismo, preconceito e discriminação em geral:  
É uma burrice coletiva sem explicação<sup>2</sup>.

Com esta canção, o cantor tece uma crítica à forma de discriminação que acaba separando as pessoas, salientando a necessidade de reconhecimento das raízes africanas na cultura brasileira.

## UM GAROTO CHAMADO RORBETO OU ROBERTO?

Durante as sessões de autógrafos, o rapper e escritor Gabriel O Pensador sempre se voltava para seus fãs com o intuito de se certificar sobre a escrita dos nomes, o que em muitas situações lhes causava uma inquietação sobre o que de fato tinha gerado tantas alterações na forma de grafar nomes comuns, a exemplo do que acontecera com o nome do garoto Rorbeto. Por outro lado, o autor também faz uma crítica ao sistema educacional frente ao analfabetismo.

Veza uma era...  
Quer dizer:  
Uma era veza...  
Ou melhor:  
Veza era uma...  
Desculpem:  
Era uma veza... (Agora sim!)  
(O PENSADOR, 2005, p. 06-07)

.....  
<sup>2</sup> Este texto está disponível em [www.vagalume.uol.com.br/gabriel-pensador/](http://www.vagalume.uol.com.br/gabriel-pensador/). Acessado em ago. de 2016.

Fazendo referência à tradicional forma de apresentação dos contos clássicos, o autor parte da ação criativa e intertextual, em que já no início da história, busca estabelecer uma narrativa dialógica com seus leitores. Segundo Neitzel (2012, p.2) “a intertextualidade é o resultado de um embricamento de textos através de imitações, paródias, citações, plágios, traduções, reminiscências, paratextos, pastiches, alusões, críticas, paráfrases, entre outros”.

Partindo desta premissa, a literatura em análise traz elementos que a configuram-na como multimodal indo além da apresentação da história para o incremento de elementos que caracterizam e dão dimensão das situações vivenciadas pelos sujeitos da narrativa.

Na história, um garoto chamado Rorbeto, o autor retrata uma situação muito comum em muitas cidades do Brasil, que se reporta aos casos de registro de nascimento de muitas crianças por pais analfabetos. De fato, o que ocorre é o registro do nome da forma como os pais o pronunciam. No entanto, tal situação traz para muitas pessoas circunstâncias que ferem o direito ao nome que integra os direitos da personalidade. Assim, não pode ser motivo de vergonha ou constrangimento para o sujeito que tem seu nome com grafia errada, cabendo na atual conjuntura solicitar a correção do mesmo.

A narrativa está voltada para um estilo especial, em que a história toda é narrada em versos como também é percebido em muitas de suas produções, as quais são caracterizadas por serem do gênero rap. Além do princípio da hipertextualidade, há uma história com marcas de superação, frente às questões que envolvem deficiência física, analfabetismo, cooperativismo, respeito às diferenças e descobertas.

Rorbeto é um garoto com polidactilia, anomalia que leva à alteração quantitativa anormal dos dedos da mão. Quando ele descobre que tem seis dedos e não cinco em uma das mãos, é levado pelo sentimento de vergonha e procura, de toda forma, não mostrá-los para os seus amigos. No entanto, o garoto é marcado por suas habilidades na forma de grafar as palavras, com uma caligrafia que impressionava a todos, principalmente aos colegas e à professora.

Um fato que merece atenção é o que retrata a construção do pensamento do autor sobre as potencialidades desenvolvidas durante a infância, prin-

principalmente pela capacidade imaginativa que configura esta etapa da vida das crianças. Para Neitzel (2012, p. 3), “a exploração da intertextualidade vai delinear uma arquitetura mais flexível ao texto, um modelo que propicia a leitura hipertextual, aquela que implica no tratamento do texto como hipertexto”. Além da perspectiva hipertextual, a obra também traz um dos princípios que também caracteriza a multimídia e a multimodalidade que se referem à capacidade de ouvir, de se expressar e de refletir sobre o que lhe é apresentado.

Rorbeto ainda era pequeno,  
Mas já caminhava e corria.  
Também já sabia falar.  
E além de falar, ele ouvia.  
Crianças aprendem a pensar.  
E ele aprendeu desde cedo. (O PENSADOR, 2005, p. 15)

A forma de expressar as potencialidades do garoto Rorbeto é de fato uma prerrogativa que possibilita a expressão de novas discussões e a construção do pensamento crítico, salientando que “não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não” (FERRÉZ, 2005, p.10).

Desta forma, o Garoto Rorbeto, assim como outras crianças, tem suas potencialidades, seus sonhos, seus medos, suas incertezas. O fato de ter seis dedos em uma das mãos é um motivo para muitas inquietações, muitas descobertas que remetem a vários questionamentos: Por que seus pais não revelaram a Rorbeto que o mesmo tinha seis dedos em uma das mãos? Será que nunca havia percebido? O que levou Rorbeto a suscitar o pensamento de negatividade sobre seus dedos em relação aos dos colegas e dos outros membros de seu corpo? A partir destas indagações, é possível perceber que, de forma encantadora, o escritor explicita a superação dos desafios que a convivência em sociedade nos aponta.

Partindo das ponderações de Stam (1992), deve-se considerar o texto artístico também como um recorte da cultura. Este, por sua vez, deve ser compreendido dentro de uma unidade diferenciada, que vai além do simples recorte da cultura de uma época. O texto, em seus diversos usos e integrações,

passa a ser configurado como um hipertexto. Assim, o dialogismo passa a ser fator de ponderação, dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta.

Em entrevista ao jornal O globo, o autor fala do porquê da escolha do gênero adotado para apresentação da obra literária *Um garoto chamado Rorbeta*, salientado que na construção dos versos tem uma sintonia em que a consolidação das ideias conectam palavras vindas da necessidade de integração entre as mesmas. Ao se buscar uma compreensão sobre este estilo, pode-se concluir que a linguagem utilizada nos versos (que significa sincronismo) é, por muitos, considerada uma versão de apresentação que encanta as crianças a partir da sonoridade que a entrelaça.

## A LINGUAGEM HIPERTEXTUAL

A hipertextualidade é uma das características que marca a obra literária ora apresentada, principalmente, por trazer como concepção a heterogeneidade funcional dos hipertextos. A partir da multilinearidade, hipermedialidade, hipermodalidade e interatividade, é possível estabelecer um processo reflexivo sobre a redefinição da linguagem hipertextual voltada para o ato de ler, que concebe os gêneros literários, como propulsores de um pensar sobre as questões sociais.

Nesta perspectiva, os pressupostos que permitem a construção de um novo pensar sobre a leitura e escrita no universo multimodal que a literatura abarca se concretizam na hipertextualidade como elementos do letramento crítico. Para Rojo (2015), o letramento crítico precisa ser associado às práticas de leitura e escrita, bem como a uma perspectiva que repense a essência educacional de modo a fazer com que a educação possa ser concebida e suas finalidades compreendidas dentro da sociedade.

Para compreender a concepção hipertextual, que tem o hipertexto como um elemento da transmedialidade, uma narrativa transmediática busca a criação de uma relação que é estabelecida quando são criados novos meios independentes. Assim, é mister destacar as características que sustentam a linguagem hipermediática: o hibridismo, a multimodalidade, a não-linearidade e a navegabilidade, aqui destacadas.

O Hibridismo é definido como uma forma combinatória de multimídia, onde textos, imagens e sons estão ligados entre si, visto que a hipermídia engloba diferentes tipos de linguagem, indo além da visão que o texto se restringia à perspectiva do impresso e da linguagem representada pela escrita. Na literatura infanto-juvenil, a presença das ilustrações permitem um entendimento mais explícito sobre a poesia que está sendo apresentada.

Outra marca da obra é a multimodalidade que o texto passa a receber a partir do incremento das gravuras, dos elementos ilustrativos que também estão presentes nos livros didáticos e das colagens infantis que permitem ao leitor também estabelecer um conexão com a obra e criar um contexto subjetivo sobre o qual a poesia ganha vida.

Também se destaca a não-linearidade, em que o usuário não precisa seguir uma sequência linear do conteúdo, mas pode transitar pelo texto de forma a culminar numa visão multilinear, capaz de fazer conexão com os hiperlinks.

Já a navegabilidade permite que o usuário desfrute da liberdade para ir onde quiser, fazendo pontes entre os nós que ancoram os textos e suas ramificações. Com isso, a arte de ler é despertada e potencializada pelos diferentes usos da escrita e seus sentidos, mediante os contextos em que são produzidos e os suportes em que são apresentados.

## DO IMPRESSO AO CINEMA: A HIPERMIDIALIDADE

A produção literária ora apresentada está impregnada de conexões hipermediáticas, a começar pela integração do texto da linguagem verbal com a linguagem visual presente na arte gráfica da obra e suas gravuras, que fazem relação com a vida do personagem Rorbeto. Ao apresentar uma atividade diferenciada sobre a proposta de escrita, a professora de Rorbeto traz como objetivo a aquisição da escrita que coincide também com o momento de descoberta que o personagem faz sobre a quantidade de dedos de uma de suas mãos. A partir daí o garoto procura esconder-se como uma forma de evitar a exposição e, conseqüentemente, ser rejeitado por parte dos colegas e da sociedade, como ocorre com muitas crianças portadoras de deficiências.

Após tentativa de escrita com a mão esquerda que não conseguira, o personagem é orientado pela professora a escrever com a mão direita, e isso fez com que seus medos fossem transformados em orgulho, e que por traz daquela anomalia havia uma habilidade que conquistara a todos.

Pensou que fosse ligeiro  
Ninguém ficaria contando  
Os dedos de sua mãozinha  
Pra ver que ela tinha um sobrando  
Rasgou a sacola correndo  
Escreveu mas rápido ainda  
E, mesmo nervoso e com pressa  
Ele fez a letra mais linda.  
O PENSADOR (2005, p. 32-33)

Na passagem acima, retirada da literatura em discussão, há um exemplo explícito da linguagem hipertextual com foco na interação entre o que o narrador mentaliza e a expressividade do personagem.

[...] estrelar o texto, separando, como faria um pequeno sismo, os blocos de significação cuja leitura capta apenas a superfície lisa, imperceptivelmente soldada pelo fluxo das frases, o discurso fluente da narração, a grande naturalidade da linguagem corrente. O significante de apoio será recortado em uma sequência de curtos fragmentos contíguos, que aqui chamaremos de *lexias*, já que são unidades de leitura (BARTHES, 1992, p. 47).

A inclusão de signos não verbais, como a utilização das imagens que direcionam para as animações, retrata algumas das características da hipermedialidade e nos coloca frente aos processos criativos vinculados à multimidialidade.

Com o uso de algumas tecnologias da comunicação (tipografia, máquina de escrever, fotografia, cinema, rádio, televisão), também ocorrem algumas interferências poéticas. Para tanto, a obra ganha também uma nova dimensão ao ser direcionada para peça teatral em 2008.

Os elementos multimidiáticos passam a integrar a história de forma mais direta, o que antes representava a linguagem multimodal através da representação das gravuras, agora torna-se elemento da narrativa ao possibilitar a criação de subjetivações pelos personagens que integram a história.

Com uma performance cinemática, Rorberto passa também por alguns momentos de discriminação na peça, em que um dos seus colegas da classe sempre está a fazer chacotas com o colega.

No entanto, toda história muda ao Rorbeto demonstrar que tem habilidades na área da matemática que supera sua anomalia. A presença da hipermedialidade dá a literatura novas dimensões, o que antes era suscitado apenas pela imaginação do leitor ganha novo sentido, pois além do texto, ou hipertexto, há também um processo de adaptação que agrega a história novos elementos que também facilitam a compreensão da temática sobre o analfabetismo e o respeito às diferenças

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipertextualidade ora apresentada traz como concepção a heterogeneidade funcional dos hipertextos. A leitura do livro permite explorar diversos recursos comunicativos. Ao fazer uso da multilinearidade, as imagens ajudam a dar mais expressividade ao texto, além de apresentar uma demonstração da hipermedialidade, pois ganha novas roupagens a serem apresentadas em outras mídias, a exemplo do rap e do cinema.

Assim, fica claro que os aspectos gráficos e a aproximação do texto com a música e a encenação envolvem o leitor na narrativa, em que o fazer literário ganha novos atributos mediante a exploração do recursos multimidiáticos que possibilitam, a partir do processo de conexão, abarcar diversas mídias e permitir que a mensagem seja enviada e compreendida mediante determinados contextos.

Por fim, partindo da competência linguística que o rapper e escritor Gabriel O Pensador tem, faz-se necessário refletir sobre as questões sociais a partir do uso da escrita como um mecanismo eficaz para superação de tantos obstáculos impostos pela sociedade e pela sua cultura excludente.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FERRAZ, Eucanaã. *Vem*. In: Vários Autores. **Aquela Canção**: 12 contos para 12 músicas. São Paulo: Publifolha, 2005.

FERRÉZ (org.). **Literatura Marginal Talentos da Escrita Periférica**. Rio de Janeiro, Agir, 2005.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais**: Cortázar, Calvino e Tristessa. Tese de doutorado. Florianópolis. fevereiro de 2002. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/82751>. Acesso em 10 de ago. 2016

O PENSADOR, Gabriel. **Um garoto chamado Rorbeto**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

ROJO, Roxane; BARBOSA, Jacqueline P. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola editorial, 2015.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

## O ENSINO DA LITERATURA INFANTIL COM O USO DAS TDIC

*Advanusia Santos Silva de Oliveira<sup>1</sup>*

Este capítulo traz uma reflexão acerca da valorização uso das TDIC (Tecnologia Digital de informação e Comunicação) nas aulas de letramento literário. A temática tem como foco de estudo a literatura infantil que são ofertadas através da web, oferta esta que permite ao educador as usá-las em suas aulas, a fim de corroborar no processo de letramento dos seus alunos do 3º ano do ensino fundamental.

Assim, partindo das premissas que a literatura infantil está ligada com a educação e a literatura, neste sentido, ela está presente nas unidades escolares, ajudando no aprendizado, no desenvolvimento do alunado e tomando como base o ensinar a ler, escrever e compreender o mundo, através da linguagem e das questões sociais e intelectuais. 'Os textos literários envolvem, simultaneamente a emoção e a razão em atividade'. (PAULINO, 2001).

Dentro do contexto do ensinar através da literatura infantil com o uso das TDIC, este trabalho tem como objetivo compreender os benefícios das TDIC no ensino da literatura infantil das crianças do ensino fundamental, além de analisar o processo de ensino/aprendizagem do letramento na literatura infantil através das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação.

O referido estudo centra-se na seguinte problemática: Por que as instituições escolares não potencializam a literatura infantil para o processo de letramento com o uso das TDIC?

Neste sentido, é perceptível nas instituições escolares municipais em Aracaju/SE o ensino da literatura infantil defasado, os profissionais da educação

---

<sup>1</sup> Mestranda em Educação pela UFS. Professora da Educação Básica na Rede Pública Municipal de Ensino de Aracaju/Sergipe e Orientadora Pedagógica da Fundação Renascer. E-mail: [advanusia@academico.ufs.br](mailto:advanusia@academico.ufs.br)

básica desmotivados, devido à falta de formação continuada e estímulos pessoais o que fomenta a ausência de atividades literárias. Logo, 'a Escola deve desenvolver nos aprendizes a criatividade, a colaboração e a autonomia cognitiva e, na formação de professores, prepará-los para trabalhar com as TDIC.' (SCHNEIDER, 2013, p.2)

A propensão pelo tema do presente trabalho se projeta no intuito de expandir no espaço educacional e científico, além de corroborar numa metodologia inovadora de ensino, pois as TDIC permitem a interação dentro do processo de ensino/aprendizagem e validar na inserção da cultura das mídias digitais no contexto educacional. Enfim, que a pesquisa proporcione aos pesquisadores e os docentes o gosto pela efetivação do uso das TDIC na prática pedagógica do ensino da literatura infantil, além de contribuir e inspirar as futuras pesquisas.

Assim, este artigo pontua o ensino da literatura infantil que nas últimas décadas tem se voltado para uma abordagem diferente em que esses componentes consoantes não podem ser ignorados, destacando a importância para letrar seus discentes.

Sendo assim, dentro do contexto social contemporâneo a comunidade escolar necessita acompanhar as transformações sociais, econômicas, intelectuais e evolutiva do ser humano.

## O ENSINO DA LITERATURA INFANTIL

A literatura infantil é o meio mais viável para chegar a transformação do indivíduo, partindo do ponto que o mesmo seja trabalhado de maneira coerente atingindo toda as suas metas, pois desta forma pode alcançar no leitor aspectos positivos na transformação do ser, assim buscando interagir com o mundo real do leitor.

Sendo necessário que as unidades escolares desenvolvam seu papel de transmitir conhecimentos literários e de mundo de forma clara a ser compreendida por todos. 'Ao professor cabe o desencadear das múltiplas visões que cada criação literária sugere, enfatizando as variadas interpretações pessoais'. (ZILBERMAN, 2003, p.28)

Logo, o processo de ensino/aprendizagem com o uso da literatura infantil instiga os alunos a serem criativos, autonomia do pensamento, espontâneos e a cima de tudo, compreender o conhecimento do mundo real. Assim, Basso (2006) relata 'ouvir, ver, ler histórias é entrar em um mundo encantado, cheio ou não de mistérios e surpresas, sempre interessante, que diverte e ensina.'

Assim, é fundamental a inovação e utilização de novas técnicas como a lousa digital que pode transmitir ao alunado uma nova visão da escrita e da leitura já que ele estará vendo e ouvindo as histórias de uma maneira criativa e alegre, que não deixa o mesmo sentir-se desanimado no ato de ler.

Cabe ao professor na disciplina de linguagem utilizar de recursos audiovisuais, para que seus alunos possam ouvir e produzir historinhas literárias, sendo assim, a aula será ministrada com muito mais ânimo e vontade de aprender com todos os envolvidos.

Neste sentido, as linguagens dos recursos audiovisuais corroboram no entender, compreender e interpretar as histórias, ou seja, a lousa digital interativa permite essa habilidade. Para os autores Nakashima e Amaral (2006, p. 15) 'Atualmente as crianças possuem um contato significativo com diferentes linguagens, como a musical, a gestual, a verbal, a impressa e a audiovisual'.

Entende-se que a linguagem audiovisual transmitida por meio da lousa digital interativa como meio de explorar o conhecimento de torna bastante importante, pode-se dizer que é um recurso inovador; até porque se faz necessário acompanhar essa inovação, já que as crianças nascem na era tecnológica, sendo assim é preciso fazer a diferença entre os meios motivadores, pois facilita o processo de ensino/aprendizagem.

Assim, o professor deve trabalhar com os contos, pois transmitem na infância como também na fase adulta diferentes sentimentos, possibilitando uma visão de mundo dos leitores infantis onde irá existir um mundo de fantasia em que a criança poderá entrar em contato com os seus sentimentos enfrentando seus medos e buscando coragem para enfrenta-los, de tal maneira conseguindo crescer emocionalmente como também em seus conhecimentos de leitura e escrita.

## BREVE HISTÓRICO DAS TECNOLOGIAS

A história da tecnologia não é uma temática nova, pois, vem de longos tempos, desde à história da humanidade, quando o ser humano começou a usar ferramentas de caça e de proteção. A história da tecnologia tem a cronologia do uso dos recursos naturais, e todas as ferramentas necessitaram do uso de um recurso natural adequado.

De acordo com Santos (2012, p. 31) '[...] as tecnologias acompanham o homem desde o seu surgimento [...] Foi graças às tecnologias que o homem foi capaz de se firmar como ser, evoluindo de nômade para o homem moderno'. Ou seja, surgiu desde a revolução industrial onde as pessoas foram substituídas por máquinas, hoje, grande parte dos serviços são aparelhos tecnológicos.

Vale ressaltar que a comunicação surgiu desde a pré-história em que os primeiros seres humanos começaram a se comunicar através de pinturas rupestres e de gestos. Evoluindo constantemente, diante de suas informações, e das comunicações tecnológicas. O uso das tecnologias transforma os espaços urbanos, reais e virtuais, em eventos socioculturais, no momento da interação.

Nesse sentido os professores utilizam alguns equipamentos tecnológicos, a exemplo do Datashow, do quadro digital, do retroprojeto, da TV e até mesmo do computador, equipamentos tecnológicos que de fato podem contribuir para a melhoria da aula do professor no sentido de projeção e ilustração do seu material. (CARVALHO, 2013).

Os docentes podem encontrar dificuldades iniciais no trabalho com a TIC, não apenas por fatores materiais, mas porque os aparelhos audiovisuais ainda não são para eles extensões em suas mãos, olhos e ouvidos, assim como o são o giz, a lousa ou outros materiais escolares.

## O USO DA LOUSA DIGITAL NO PROCESSO DE LETRAMENTO

O uso da lousa digital interativa no contexto da sala de aula facilita o processo de ensino- aprendizagem, pois seus recursos de áudio, vídeo, editor

de imagens, permite assistir filmes, entre outras funções, outro ponto interessante da lousa é que está instalada na sala de aula, favorecendo assim a constância de sua utilização.



Fonte: [www.cineprolrm.com.br](http://www.cineprolrm.com.br)

Segundo a ideia de Nakashima (2008), 'os recursos interativos da LDI oportunizam um impacto positivo, pois ajudam na concentração do aluno. Contudo, para esse potencial seja explorado, 'o docente deve planejar com antecedência a sequência e atividades que será desenvolvida na lousa digital' (DULAC e ALCONADA, 2007), apoiando-se em animações ou representações visuais que auxiliem na aprendizagem dos conceitos curriculares.

A lousa digital de acordo com Nakashima e Amaral (2006, p. 10) '... é uma ferramenta de apresentação que deve ser ligada a unidade central de processamento (CPU) e o computador. Todas as imagens visualizadas no monitor são projetadas para o quadro por meio projetor multimídias. Assim, a lousa digital segundo os autores ocorre uma interação tanto alunos como professores na utilização de fotos, vídeos, e-mails, entre outros que estejam disponíveis na internet. Vale ressaltar ainda, a facilidade de manuseio da lousa, pois é com a utilização dos próprios dedos que se pode tocá-la executando as mesmas funções do mouse.

Um dos aspectos mais interessante é que para interagir com a lousa o professor ou o aluno podem usar seu próprio dedo, da mesma forma que usam o mouse, isto é, com o dedo podemos abrir ou fechar programas, realizar tarefas, escolher opções de ações e até mesmo desenhar (NAKASHIMA E AMARAL, 2006, p. 37).

Percebe-se que não relevante é a lousa digital principalmente na sua forma de utilizar, com fácil acesso de entendimento o processo com este recurso

audiovisual pode em sua prática buscar nas páginas da internet, desenhar, editar, escrever e gravar e depois enviar para seus alunos por meio de e-mail o que foi realizado em sala de aula.

Para que isso ocorra é necessária a instalação de software de gerenciamento, o notebook software, pois a sua função é armazenar e permitir que informações com textos, imagens ou vídeos, sejam inseridos na lousa digital (NAKASHIMA E AMARAL, 2006, p. 38).

No âmbito educacional os professores têm buscado cada vez um recurso facilitador e eficaz para que auxilie no processo de ensino/ aprendizagem, e em meio a tantas que surgem dia a dia, a lousa digital tem tendência de modernizar e facilitar uma aula motivante e significativa.

Para diversas atividades é possível o uso da lousa digital, pois o professor pode elaborar sua aula e salvar. Contudo, em sala de aula ele primeiro observa o que sua classe sabe do contexto, para depois mostrar por meio da lousa figuras, músicas, exemplos do conteúdo, entre outros. Proporcionando um melhor rendimento de entendimento com conteúdos diferentes, o professor motiva o aluno a ir até a lousa e interagir com o conhecimento de uma maneira mais prática e prazerosa, pois aguça a curiosidade e a habilidade de seu aluno.

Neste sentido, a LDI traz algumas possibilidades pedagógicas de uso, tais como: oportuniza interação e debate em sala de aula, facilita a busca de conteúdos e recursos na internet com maior rapidez e transmissão com imagens e áudio de suas informações.

Para tanto, Bell, (2002) 'a LDI contempla os distintos estilos de aprendizagens dos alunos, já que os professores podem recorrer a muitas e variadas fontes e recursos para responder às necessidades específicas do aluno. 'O uso da lousa digital interativa no letramento corrobora no processo de ensino aprendizagem, pois contribui ao educando mais absorção do ato de ler e escrever.

Sendo assim, chamamos de letramento, no sentido tradicional, 'o estado ou condição de quem exerce as práticas sociais de leitura, de escrita e do processo de interpretação dessa interação' Soares (apud BUZATO, 2006, p. 5).

Neste sentido, o uso da literatura infantil acessado pela Internet. O educando, ao ficar inserida nesse contexto, amplia seu mundo letrado rico em significados, desenvolvendo-se como cidadão participativo, mais autônomo e mais consciente dos seus direitos e deveres, realizando melhor leitura do mundo que a cerca.

## ANÁLISE DO CORPUS

O tipo de pesquisa para este estudo foi por meio de pesquisa bibliográfica, que para Rodrigues et al (2010, p. 55), 'quando realizada a partir de fontes secundárias, ou seja, a pesquisa é desenvolvida através de material já elaborado: livros e artigos científicos'. E a abordagem descritiva que segundo Rodrigues et al (2010, p. 55), 'para descrever fenômenos ou o estabelecimento de relações entre variáveis, procura-se observar, registrar, analisar e interpretar os fenômenos estudados'.

O paradigma que inspira o trabalho é a metodologia da pesquisa fenomenológica em educação, está caracterizada pelo vasto uso dos recursos qualitativos de investigação. Ela aprofunda a percepção que os sujeitos da investigação têm sobre os fenômenos pesquisados. Este paradigma se ocupa do estudo dos fenômenos em si mesmos, e assim apresentados à consciência.

A intencionalidade da psique humana é o seu pressuposto básico, segundo o qual, a consciência está sempre direcionada a um fenômeno, cuja existência depende em tudo dela para ser desvelada, tanto quanto ela própria, depende do fenômeno para se constituir. De acordo com Merleau-Ponty (1999), 'o limiar dos objetivos da ciência é o traquejo da realidade do ser humano dentro da estruturação da consciência'.

O trabalho teve abordagem qualitativa que para Rodrigues: '[...] É utilizada para investigar um determinado problema de pesquisa, cujos procedimentos estatísticos não podem alcançar devido à complexidade do problema como: opiniões, comportamento, atitude dos indivíduos ou grupo'.

Os instrumentos para a coleta de dados partem de pesquisa bibliográfica através do estudo dos clássicos que fundamentam o ensino da literatura infantil com o uso das TDIC. Além, da explanação de pesquisa documental analisando

os documentos que representam a utilização das ferramentas da Lousa Digital no ensino da literatura infantil de crianças do ensino fundamental.

A metodologia busca obter as informações necessárias para responder ao problema e atender aos objetivos propostos. Ao inserir o uso da lousa digital interativa no processo de ensino/aprendizagem com intuito de potencializar o processo de letramento dos alunos através de maior interação entre professor-aluno-professor, além da maior absorção das informações transmitidas com as histórias infantis acessadas na WEB.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, como foi explicitado, pode-se acrescentar que, diante de tantas mudanças e desafios, o educador contemporâneo pode utilizar-se das ferramentas tecnológicas interativas a fim de ampliar sua metodologia de ensino e contribuir com a aprendizagem dos seus alunos, pois o ensino da literatura infantil, com uso das TDIC, pode representar um papel muito importante, nas áreas que se referem à estimulação do desenvolvimento da criança e na ampliação do letramento.

O desafio moderno, a ser enfrentado pelos professores, consiste em entender que as tecnologias, com todas as suas possibilidades técnicas, fortalecem o sistema educacional e aponta para uma nova sociedade. Mas, é importante também que haja uma reflexão nas relações entre tecnologia e educação na sociedade em que vivemos. No sentido da procura de caminhos para o fortalecimento da cidadania. É necessário clarear a noção do tipo de tecnologia a ser utilizada na educação, e que os professores se sintam instigados a utilizarem as tecnologias digitais e a interdisciplinaridade, a fim de que criem situações que provoquem o interesse dos alunos pelo conhecimento tendo como ferramentas dos seus cotidianos.

O uso da TDIC no ensino da literatura infantil fortalece o processo de letramento de crianças no ensino fundamental, corroborando tanto em facilitar a transmissão de conteúdos (história infantil), quanto na aprendizagem do discente, pois as histórias infantis no processo de letramento e uso da TDIC na prática educativa, leva as crianças ao mundo de fantasias, brincadeiras e diversão, oportunizando-os ler, escrever e compreender o mundo.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Mirian Abreu de Souza. **A alfabetização e o letramento com apoio das tecnologias de informação e comunicação**. Bauru- SP, 2010. Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=1725>. Acesso em 25 de jun.2016.

BASSO, Cintia Maria. **A Literatura Infantil nos primeiros anos escolares e a pedagogia de projetos**. 2006. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/lec/0201/CintiaLC6.htm>> Acesso em 10 de ago.2016.

BELL, Mary Ann. **Why use an interactive whiteboard?** A baker's dozen reasons! Teachers Net Gazette, v. 3, n. 1, jan. 2002. Disponível em: <<http://goo.gl/IEZQgu>> Acesso em: 20 de jul.2016.

BUZZATO, Marcelo. **Letramentos digitais e formação de professores**. Campinas: Iel/ Unicamp, 2006. Disponível em: <<http://www.eucared.org/educa.img conteudo/marcelo buzato.pdf>>. Acesso em 27 de jun.2016.

CARVALHO, Artemis Barreto de. **WebQuest no Facebook: uma experiência no curso técnico em guia de turismo do IFS usando uma rede social como ambiente de ensino-aprendizagem on line**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Sergipe, 2013.

DULAC, J.; ALCONADA, C. (2007). **La pizarra digital**. Plataforma Moodle (curso a distancia: nível básico e médio). Disponível:<[index.php](#)> Acesso em 06 de ago.2016

MERLEAU- PONTY.M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAKASHIMA, Rosária Helena Ruiz. N; AMARAL, Sérgio Ferreira do. **A linguagem audiovisual da lousa digital interativa no contexto educacional**. ETD- Educação Temática Digital, Campinas, v.8, a.1. p.35-50, dez.2006. Disponível em: <>. Acesso em: 05 de ago.2016.

NAKASHIMA, Rosária Helena Ruiz. N. **A linguagem interativa da lousa digital e a teoria dos estilos de aprendizagem**. Dissertação de mestrado. UNICAMP. 2008.

PAULINO, G. **Sobre lecture et savoir, de Anne marie Chartier.** In: EVANGELISTA, A. A. M (Org.). *A escolarização da leitura literária.* Belo Horizonte: autêntica/ CEALE, 2001. p. 70-76.

SANTOS, José Carlos. **Educação e as Tecnologias a Informação e Comunicação.** Aracaju: UNIT, 2012. (Tema 1.3 Breve Histórico das Novas Tecnologias).

SCHNEIDER, Henrique Nou. **A educação na contemporaneidade: flexibilidade, comunicação e colaboração.** Int. J. Knowl. Eng. Manage. ISSN 2316-6517, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 86-104, mar. /Maio, 2013.

VALENTE, J. A. **As Tecnologias digitais e os diferentes letramentos.** Pátio, Porto Alegre, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola.** São Paulo: Global, 2003.

## ENSINO DA LITERATURA PARA SURDOS

*Dilcinéa dos Santos Reis<sup>1</sup>*

Os surdos são pessoas que perderam a audição seja ela em nível parcial ou total. Essa condição não impede que os surdos tenham uma identidade marcada pelas especificidades da comunicação. A surdez não é um fim, nem algo negativo, pelo contrário, trata-se de um desafio para surdos e ouvintes descobrirem novas formas de comunicação. Por meio da Língua Brasileira de Sinais (Libras) e outros recursos como espacial, corporal e visuais que os surdos se comunicam e formam a sua identidade, construindo assim, a sua cultura, onde através dessa, ele transforma o que está ao seu redor e busca uma qualidade de vida que melhor lhe convier.

Quadros (*Apud Souza, 2005*) vem corroborar com esse pensamento, quando ela afirma que:

surdo é o sujeito que apreende o mundo por meio de experiências visuais e tem o direito e a possibilidade de apropriar-se da língua brasileira de sinais e da língua portuguesa, de modo a propiciar seu pleno desenvolvimento e garantir o trânsito em diferentes contextos sociais e culturais.

Nesse contexto, podemos dizer que a língua liberta, que ela é responsável para que o sujeito ressignifique sua vida e seu modo de perceber as coisas. Dessa forma, é assim que o sujeito surdo consegue se situar no mundo dos ouvintes.

A Libras é a língua oficial do povo surdo brasileiro, ela foi oficializada através da lei 10436/2002, onde nela declara que a Libras é reconhecida como meio legal de comunicação e expressão e a outros recursos que se fizer necessário para a comunicação da comunidade surda. A Libras possui sua gramática própria, seja na área da fonologia (quirolgia) morfologia, sintaxe, semânti-

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural da UNEB.

ca e pragmática. Ela é uma língua completa que oferece aparato não só para o surdo, mas para aquele ouvinte que quer aprendê-la. É através dela que o surdo se comunica, se expressa, se liberta.

Dessa forma, os surdos do nosso país, usam a Libras, pois, em outros países possui outras línguas de Sinais. Cada país tem a sua Língua de sinais.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Falar em literatura surda requer que falemos de identidade e cultura surda, pois, é através desses dois tópicos que se constitui o povo surdo. Sendo assim, explanarei um pouco sobre cultura e identidade surda nesse tópico a fim de compreendermos o processo de formação cultural desse povo.

Na elaboração desse trabalho encontrei diversos conceitos sobre identidade, mas alguns me chamaram mais atenção, porém, antes desses conceitos, faz-se necessário refletirmos acerca do que Lima nos traz quando ela nos leva a refleti que:

Identidade, uma palavra mágica que serve para tudo? Quem sou de onde venho, o que faço com quem estou, quem são os meus... Estas são indagações que persistem na história da humanidade de modos diversos, onde a cultura tece e atravessa nossos pensamentos, modos de vida, ideias, relações, tendo a linguagem como fio condutor de nossas reflexões e ações. (LIMA, 20015.p.37).

A autora nos leva a perceber que para compreendermos a identidade, faz-se necessário entender primeiro o conceito de cultura, para posterior a isso, compreender a vida do povo surdo. A autora ainda nos chama a atenção quando nos diz que

...debater sobre identidade, sobressai o fato de que uma pessoa não possui uma única identidade, fixa, imutável. A identidade a rigor, são identidades múltiplas, complexas, convivendo em um contexto de diversidade étnica racial, de gênero, sexualidade e regionalidade. (LIMA, 2015. p. 40).

Dessa forma, a autora nos aponta que estamos vivendo num mundo pós moderno, onde através da globalização, os conceitos, a forma de compreender esse mundo, foi se modificando, ou melhor, se regnificando, onde se pode tomar como base, o iluminismo (mercantilismo, absolutismos, democracia) até os tempos atuais. Assim Hall vem corroborar com Lima quando ele diz que:

... As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. (HALL, 2003, p.7).

No tocante dessa discussão, é interessante historicizar as mudanças recorrentes a identidade por conta do tempo, pessoas e modelos, fundamentada em Hall e Lima. Dessa forma, Lima apud Hall, nos diz que o sujeito do Iluminismo era concebido como um “[...] indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e ação” (HALL, 2003, p.11). Enquanto que no interacionismo simbólico, emerge – se uma noção de sujeito sociológico, uma concepção interativa da identidade do eu. Porém na era pós-moderna, muda – se radicalmente as concepções de sujeito e, por isso, as identidades. Daí, não se falar em identidade, mas identidades. (LIMA, 2015, p.45). Já no âmbito da Psicologia Clássica, identidade é um tema bastante explorado enquanto algo inerente à personalidade do indivíduo (LIMA, 2015. p. 43).

Nesse sentido, trazer uma única concepção de identidade nesse trabalho, não tornaria uma leitura interessante, pois, Hall colabora e conclui com o meu pensamento quando ele afirma que o sujeito está se tornando fragmentado: composto não de uma única, mas de várias identidades (HALL, 2001, P.14). Dessa forma, não podemos ver o sujeito surdo com um único tipo de identidade, mas sim de várias, pois, ele só se torna diferente do ouvinte, no que diz respeito a comunicação, onde ele se utiliza da Língua Brasileira de Sinais - Libras, nos demais aspectos, eles são iguais.

Falar de cultura nesse trabalho é de suma importância, pois é ela que irá colaborar nesse trabalho ao conceito de identidade. Dessa forma, conceituar cultura é algo que se torna complexo quando levamos em consideração os tempos e espaços, pois eles nos faz ter a concepção de cultura em diversos olhares, além disso, trazer a teorização sobre ela é resultar numa história

particular que inclui os escritos de vários pesquisadores que tenham suas próprias ideias em relação a essa temática (STROBEL, 2015, p.15).

Levando em consideração ao conceito de cultura de forma unitária, Frederik Schiller (apud EAGLETON, 2005), assinala que:

A cultura é a estrutura daquilo que é chamado de hegemonia, que molda os sujeitos humanos às necessidades de um tipo de sociedade politicamente organizada, remodelando – os com base nos atuantes dóceis, moderados, de elevados princípios, pacíficos, conciliadores.

Ou seja, nessa teoria, a cultura se torna sabedoria grandiosa ou uma arma ideológica, uma forma isolada de crítica social (STROBEL, 2015, p.21), onde identidade e cultura são vistas como essencialistas, substancialistas, prontas e puras para esse grupo hegemônico (SOUZA, 2006, p. 2).

Entretanto, na teoria pós-moderna alguns teóricos como Joanhann Herder (apud Eagleton, 2005) pensou – se em pluralizar o conceito de cultura, ou seja, vendo – a através de diversas nações e períodos, bem como de diferentes culturas sociais e econômicas dentro da sua própria nação. Contudo, outros teóricos pós – modernos como Stuart Hall se dedicam a interagir de forma profunda no interior delas. Assim, considerar a questão cultural no plural admite multiplicidade de manifestações de grupos culturais mais amplo (STROBEL, 2015, p. 22). Dessa forma, Hall (1997) corrobora com Strobel quando ele nos afirma que na teoria do campo dos Estudos Culturais, a cultura que temos determina uma forma de ver, de interpelar, de ser, de explicar e de compreender o mundo.

Com tudo o que foi apresentado acima podemos dizer que, segundo Strobel, cultura surda é:

... o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modifica – lo a fim de torná – lo acessível e habitável, ajustando com suas percepções visuais, que contribuem para as definições das identidades surdas e das almas das comunidades surdas. Isso significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo. (STROBEL, 2015, p. 29).

Com tudo isso que foi historicizado acerca da cultura, nos permite perceber que a cultura surda nada mais é do que a forma como surdo busca viver no mundo do ouvinte, buscando adequar à vida de modo que ele se sinta incluído.

Já em relação à identidade surda, Gladis Perlin no chama atenção quando nos diz que, as identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas moldam – se de acordo com maior ou menos receptividade cultural assumida pelo sujeito. (PERLIN, 2004, p. 77-78). Dessa forma, as identidades surdas vão ganhando formas, de acordo com a inserção do surdo no meio no qual ele está, ou seja, inserido por exemplo, se ele for inserido em grupos de ouvintes terá uma identidade construída, se estiver inserido em um grupo de surdos terá outro tipo de identidade e assim por diante.

No que diz respeito aos contos de fadas, esses possui um valor importante para a formação psíquica e psicológica do ser, pois, além de apresentar uma linguagem simples eles apresentam uma identificação favorável chegando a atingir um campo de assimilação significativa.

O imaginário da Cinderela é algo que já vem perpassando de século em século. No que diz respeito a esse conto, ele é um clássico que vem sendo recontado através de várias versões entre elas: *Para sempre cinderela*, e o mais novo clássico, *Cinderela surda*, adaptada para a cultura surda. Nessa versão, temos a incorporação do universo do surdo à narrativa clássica.

A história de Cinderela em sua primeira versão veio através do Oriente, data de 850 anos d.C. Nesta história, Cinderela também passa por problemas, mas consegue vencê-los sendo contemplada com um vestido de plumas.

Essa narrativa foi contada pelos irmãos Grim, que apresentam uma versão, onde as irmãs cortam o calcanhar para poder calçar o sapato que seria utilizado por Cinderela. Por fim, chegamos à versão de Perrault que nos mostra a história que todos estão acostumados a assistir e ver.

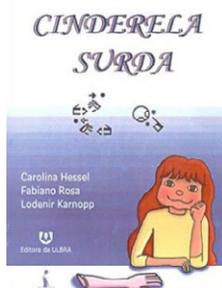
No que diz à adaptação para a cultura surda, *Cinderela surda*, destacamos o uso da escrita na Língua de Sinais e na Escrita de Sinais. Não temos uma origem própria sobre ela, mas o que nos conta é que essa história foi sen-

do recontada entre surdos até chegar o momento de registro. (HESSEL, 2003, p. 5).

Essa versão, recontextualizada no território do surdo, foi publicada em 2003, levando em consideração a identidade surda, pois como os próprios autores nos trazem:

a maioria das pessoas conhece a clássica história da Cinderela. Nosso objetivo, nesse texto, é recontar essa história a partir de uma outra cultura, uma cultura surda. Assim, este livro foi construído a partir de uma experiência visual, com imagens, com o texto reescrito dentro da cultura e identidade surda e da escrita da língua de sinais, conhecido também como signswriting. (HESSEL, 2003).

Imagem 1: Capa do livro adaptada para a cultura surda



Fonte: <sup>2</sup>

Nesta versão, Cinderela é surda e sabe Libras, porém, a madrasta e as duas irmãs são ouvintes e sabem pouco Libras. Ela consegue com a ajuda da fada ir para o baile que é promovido pelo príncipe que ao chegar à festa se surpreende por perceber que o príncipe também é surdo e se comunica com Cinderela através da Libras. O mais importante dessa adaptação é a troca dos símbolos centrais da história: em invés do sapato, ela deixa uma luva, uma referência ao uso da mão no processo de comunicação. De posse dessa luva, o príncipe ordena aos seus servos que procurem a dona daquela luva. Com muito esforço, a dona desta e eles ficam juntos.

---

<sup>2</sup> Essa capa está disponível em: <https://escritadesinais.wordpress.com/2010/08/30/cinderela%2%A0surda-e-rapunzel-surda>. Acessada em ago. de 2016.

## UMA EXPERIÊNCIA PRÁTICA

O conto foi apresentado para uma turma de Atendimento Educacional Especializado (AEE) na hora da disciplina Libras como L1, ou seja, Libras como primeira língua.

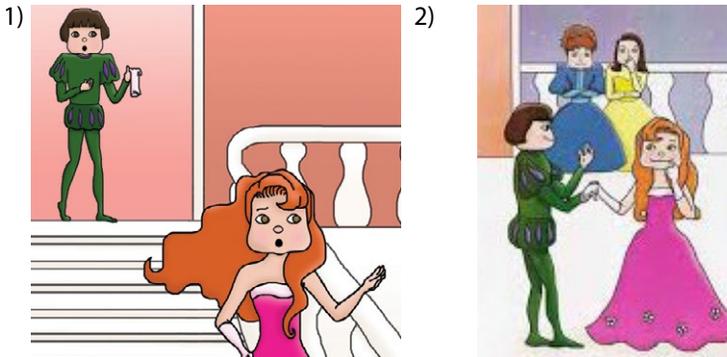
Após a apresentação foram realizadas perguntas relacionadas ao tema, aplicação de atividade e, por último, dramatização da história.

Eles se sentiram muito feliz, pois, puderam se encontrar na história e se vê enquanto sujeitos participantes de uma história de clássicos literários.

A partir daí, podemos introduzir a literatura de forma prazerosa, encantadora e de fácil acesso, permitindo assim um aprendizado e uma assimilação significativa. Abaixo uma atividade que foi realizada com os alunos em sala de aula.

Entre as tarefas propostas, após assistir a história da cinderela surda, solicitamos que os participantes interpretassem as cenas descritas para uma sinalização posterior, descrevendo como cada um conseguiu compreendê-las.

**Imagem 2: Cenas da obra *Cinderela Surda***



Fonte: rede<sup>3</sup>

3 Essas imagens estão disponíveis em <https://escritadesinais.wordpress.com/2010/08/30/cinderela%C2%A0surda-e-rapunzel-surda>. Acessada em ago. de 2016.

Após a leitura e apresentação dos participantes, percebemos que através dessa adaptação, o quanto a forma como divulgamos os signos e símbolos da cultura surda são fundamentais para melhorar a autoestima dessa comunidade. O ponto central desse enfoque está na referência à luva como um signo central de narrativa. No debate, valorizamos a relação entre luvas e as mãos dos surdos, simbolizando a cultura e identidade surda. Com essa reflexão, reconhecemos a importância da comunicação entre os surdos e das possibilidades que se abrem quando os dois dominam Libras, como no conto adaptado. Na questão da identidade surda, falamos também da ruptura de barreiras e das possibilidades de sonho com trabalho e construção de família.

Além desses significados, voltamos a tema central da narrativa: a luta contra o mal, representado por aqueles que querem impedir a felicidade dos dois surdos. Ao reforçar a vitória dos dois surdos, o conto ressalta também a não maldade e a importância de sermos honestos nas coisas que se fazemos.

Portanto, ressaltam os o quanto esse conto é mágico para o imaginário do surdo, pois ao valorizar as luvas e as mãos, ele também valoriza o uso de sinais e da Libras como instrumento de comunicação entre o povo surdo, dar a eles o sentimento de liberdade e expressão.

### Imagem 3: Imagens da adaptação *Cinderela Surda*



Fonte: rede<sup>4</sup>

4 Essas imagens estão disponíveis em <https://escritadesinais.wordpress.com/2010/08/30/cinderela%C2%A0surda-e-rapunzel-surda>. Acessada em ago. de 2016.

A ideia de fazer essa adaptação na história é para valorizar as questões voltadas à cultura e identidade surda. Se permanecesse o sapato ao invés da luva, não iria chamar tanto a atenção dos leitores surdos tão quanto à luva, pois as mãos têm uma simbolização melhor para eles, pois, representa a Língua de Sinais concomitantemente à identidade e cultura surda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Surda é toda literatura desenvolvida por e para surdos, com o objetivo de difundir e registrar a cultura e a comunidade surda, e a língua de sinais. As obras de literatura surda retratam tanto histórias próprias, criada por surdos, ou integrantes da cultura surda, como adaptações de clássicos da literatura repensadas sob a visão da comunidade surda.

O ensino de literatura surda pode e deve ser utilizado como um importante veículo de alfabetização e letramento dos surdos, pois ali o sujeito surdo poderá se reconhecer, o que o estimulará a desenvolver a leitura. Ela também pode ser um rico material didático para o ensino de línguas para surdos, podendo ser adaptada para diversas línguas, recontada, contada em Língua de Sinais.

Sendo assim, pensamos na aplicabilidade desse projeto, que foi um sucesso na instituição onde foi aplicado o trabalho. Aplicamos no intuito de que os alunos surdos viessem se desenvolver e se identificar enquanto sujeito, formadores de opinião e criadores de ideias. O que deu certo, pois, após a realização do trabalho pudemos perceber nitidamente o que tange a esse aspecto.

Os surdos quando estão reunidos com os seus pares linguísticos, ou seja, surdos com surdos, eles se encontram e ali se mostra sabedores dessa língua que é infinitamente completa. A troca de informações entre eles é prazerosa e um convite à autoestima e à valorização de suas identidades.

Portanto, desenvolver esse trabalho com os surdos é de grande valia para todos nós, pois através dessas atividades, podemos perceber a importância que é a Libras na vida desses sujeitos e o que ela representa na vida deles. O uso de Libras e de imagens e gestos é fundamental para a comunicação

entre ouvintes e surdos, mas sobretudo para a valorização da identidade surda, que passa a ser mais uma das que formam a comunidade escolar.

No processo pedagógico, os objetivos propostos foram alcançados com satisfação pelo uso de Libras e de uma narrativa adaptada para a cultura surda, pois ficou nítido que os alunos conseguiram se expressar através de opiniões e ideias próprias. Por se uma língua híbrida: gestual e facial, as deias forma melhor expostas pela dramatização da história e pela representação através dos desenhos. Além deles também terem se expressados com clareza ao usarem Libras.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, R. **O livro das palavras**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1993.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Trad.: Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana L. Reis; Gláucia Gonçalves. 3. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte. Ed UFMG. 2003.

LIMA, Maria Nazaré Mota de Lima. **Relações Étnicos Raciais na Escola: o papel das linguagens**. Salvador. EDUNEB. 2015.

PERLIN, Gladis. **O lugar da cultura surda**. In: LOPES, Maura Corcini; THOMA, Adriana da Silva (Org). *A invenção da surdez: cultura, alteridade, identidade e diferença no campo da educação*. Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 2004.

STROBEL, Karin. **A imagem do outro sobre a cultura surda**. 3ª edição. Florianópolis. Ed da UFSC. 2015.

<http://blog.educacional.com.br/surdez>. Acesso em 12 de agost. de 2016.

<http://graudez.com.br/litinf>. Acesso em 12 de agost. de 2016.

<http://www.vendovozes.com/literatura-surda-parte-i.html>. Acesso em 12 de agosto de 2016.

<http://pt.scribd.com/doc/36517674/Artigo-Literatura-Surda>. Acesso em 12 de agosto de 2016.

## Realização



Criação Editora



## Apoio



PROFLETRAS